SUPPLEMENT

zu der

kurzen theoretisch-praktischen Anleitung zum Generalbafsspielen

durch Beispiele erläutert.

Ein Handbuch für Schullehrer

enthaltend

die Lehre von der Decime, Undecime, Duo-Terz-Quart. und Quintdecime;
dann dem einfachen, gleichen, ungleichen, con- und dissonierenden und doppelten Contrapunkte,
den Nachahmungen, dem Canon und mehrstimmigen Satze etc.

Von

FRANZ BÜHLER,

Kapellmeister.

Augsburg,

im Verlage bei Johann Jakob Lotter und Sohn.

TESTAMENT

Vorbericht.

Meine theoretisch-praktische Anleitung zum Generalbaßspielen hat an vielen Orten so viel Beifall gefunden, daß mehrere geschickte Lehrer selbe als ein Lehrbuch für ihre Zöglinge benützen, und öffentliche Vorlesungen in ihren Schulen darüber geben. Ich endigte mit dem Intervalle der None, und nun will ich die noch übrigen Intervalle der Dezime, Undezime, Terz- Quart- und Quintdezime ihrer Wesenheit nach sowohl, als in Hinsicht ihrer Anwendung beifügen, weil bei dem doppelten Kontrapunkte einige von ihrem Stammintervalle wesentlich unterschieden sind.

Da nun einmal von dem Kontrapunkte gesprochen wird, so wollte ich auch von diesem Gegenstande das nothwendigste und nützlichste in meinen Vortrag aufnehmen. Es kommen hier der einfache, gleiche und ungleiche, kon- und dissonirende, und der doppelte Kontrapunkt zum Vorschein. Ueberhaupts, Gegenstände, die nicht nur einem Anfänger der Tonsetzkunst, sondern auch einem soliden Orgelspieler sehr nützlich sind, indem er durch die verschiedene Wendungen, wo bald die Oberstimme gegen die Unterstimme, oder umgekehrt, kontrapunktiert, sich eine ernste Art zu präludieren erwerben kann. Ich zweifle daher gar nicht,

daß auch dieses Supplement meinen werthen Musikfreunden ein willkommenes Geschenk seyn werde.

Daß man sich bei meinem ersten Werke beklagte, die Beispiele bei Erklärung der Intervallen wären zu kurz, finde ich sonderbar. Wenn ich z. B. von dem Intervalle der Sekunde spreche, so kann ich nur die Regeln von der Sekunde angeben; ich bestimme, was sie ist, wie vielerlei Sekunden es gebe, welche Intervalle sie zur Begleitung habe, in welchen Fällen sie vorkommen; wie sich ihre Dissonanz auflöse, u. s. w.; füge allen diesen Bemerkungen die gehörigen Akkorde bei, und die Sekunde ist hiemit hinlänglich erklärt. Hiezu sind auch nur kurze Beispiele, die blos den Sekundakkord berühren, nothwendig, denn, da bei der Fortschreitung eines Tonstückes alle Gattungen Intervallen untereinander gemengt werden, so kann man, um systematisch zu handeln, jedes Intervall und dessen Regeln nur einzeln erklären, um in vorkommenden Fällen ihre Anwendung gebrauchen zu können. Scribere, sit, quod vis, simplex dundaxat et unum.* Einfachheit und Einheit sind die wesentlichen Punkte, die jeder bei Ausarbeitung seines gewählten Gegenstandes hauptsächlich berücksichtigen soll. Koch sagt: „Einfalt oder Einfachheit bezeichnet in den Werken der schönen Künste die Erreichung „ihres Endzweckes durch die einfachsten und natürlichsten Mittel, und durch die faßlichste „Anordnung und Verbindung derselben. Die Einheit verlangt nicht allein Einheit des Stoffes, sondern auch Einheit in der Darstellung.“ Wer sich daher im Generalbaßspielen üben, und Beispiele suchen will, der wähle solche Tonstücke, die rein und richtig beziffert sind, merke auf die Regeln, die bei jedem Intervalle sind erklärt worden, dann hat er Beispiele genug.

* Horat. in Epist. ad Pison.

Der Hauptfehler unsrer jungen Tonkünstler liegt darin, daß sie komponieren wollen, ehe sie die Regeln der Komposition studiert haben. Es ist nicht zu läugnen, daß mancher junge Tonkünstler sehr viel natürliche Anlage* zur Komposition habe, ja auch viel Geschmack in seinen Arbeiten zeige, und weil seine Komposition — freilich nur von solchen, die die Regeln der Komposition selbst nicht verstehen — gelobt und bewundert wird, in den Fehler geräth, die Regeln in seiner Komposition zu vernachläßigen, uud die grammatische Richtigkeit zu beseitigen. So ein Werk gleicht einer Rede voll schöner Worte, die aber mit orthographischen und grammatischen Fehlern überhäuft dem Kenner mit allen ihren Schönheiten nur Eckel verursacht. Der gute Geschmack besteht nicht blos in schönen Worten oder Figuren — die Komposition nicht blos in schönen Gedanken und melismatischen Verzierungen. — „Der Künstler von Geschmack sucht „jedem Gegenstande, den er bearbeitet, eine gefällige, oder der Einbildungskraft sich lebhaft „darstellende Form zu geben. Der Verstand und das Genie des Künstlers geben seinem Werke „alle wesentliche Theile, die zur innern Vollkommenheit gehören, der Geschmack aber macht „es zu einem Werk der schönen Künste, — und so wird das Werk ästethisch schön. — Was „ist aber Aestethik? — Philosophie der schönen Künste, oder die Wissenschaft, welche „sowohl die allgemeine Theorie als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Ge„schmackes herleitet.“ Ohne Regeln besteht keine Kunst, und wer diese Regeln nicht weiß, wird nie ein Künstler, mithin ohne die Regeln der Komposition zu kennen, kein guter Tonsetzer werden.

---

* Anlage. — Dieses Wort nicht als besondern Kunstausdruck betrachtet, bezeichnet eine natürliche Fähigkeit zu einer Sache. Er hat Anlage zur Musik, heißt eben so viel, als er besitzt die Eigenschaften, wodurch er fähig wird, in der Kunst starke Fortschritte zu machen.

Nun lebt wohl, all ihr werthe Freunde und Verehrer meiner musikalischen Werke! ich mache euch bekannt, daß ich mich wegen meinen kränklichen Umständen mit Allerhöchster Bewilligung in die Quiescenz begeben, nichtsdestoweniger aber, so lange es mein noch heiterer an Thätigkeit gewöhnter Geist und meine Kräfte erlauben, fernerhin musikalische Werke, besonders für Landchöre, herauszugeben fortfahren werde, wobei aber zu bemerken, daß man sich nie an mich, sondern immer an den Verleger zu wenden habe.

Augsburg, im Monat Dezember 1822.

Der Verfasser.

Innhalt.

	Seite.
Einleitung	1
§. 1. Von der Dezime	2
§. 2. Von der Undezime	3
§. 3. Undezimen-Akkord	6
§. 4. Von der Duodezime	10
§. 5. Von der Terzdezime	11
§. 6. Dezima-Quarta	13
§. 7. Dezima-Quinta	14
§. 8. Vom Kontrapunkte	ebend.
§. 9. Von dem doppelten Kontrapunkte	36
§. 10. Von der Nachahmung.	43
§. 11. Vom drei — vier — und mehrstimmigen Satze	64
§. 12. Von Verdopplung der Intervallen	80

Einleitung.

Bevor ich die noch folgenden Intervallen und den Kontrapunkt erkläre, will ich, obwohl schon im ersten Werke davon gesprochen wurde, die konsonierende und dissonierende Intervalle, das ist: die Konsonanzen und Dissonanzen nach ihrer Ordnung aufstellen.

A) Vollkommene Konsonanzen:

1. Die reine Prime oder Einklang unisono c c
2. Die reine Oktav, : : : C c
3. Die reine Quinte, : : : c g

B) Unvollkommene Konsonanzen:

1. Die große Terz, : : : c - e
2. Die kleine Sexte, : : : e - c
3. Die kleine Terz, : : : a - c
4. Die große Sexte, : : : c - a

A) Vollkommene Dissonanzen:

1. Die übermäßige Prime oder Einklang, unisono : : : : c - cis
2. Die verminderte Oktave, : cis - c
3. Die kleine Sekunde, : H - c
4. Die große Septime, : : C - h
5. Die große Sekunde, : : c - d
6. Die kleine Septime, : : g - f
7. Die verminderte Terz, : : ais - c
8. Die übermäßige Sexte, : : c - ais

B) Unvollkommene Dissonanzen:

1. Die reine Quarte, : : g - c
2. Die übermäßige Quinte, : c - gis

C) Alterierte Dissonanzen:

1. Die übermäßige Sekunde, : c - dis
2. Die verminderte Septime, : gis - f
3. Die verminderte Quarte, : gis - c
4. Die übermäßige Quinte, : c - gis

D) Unvollkommene und alterierte Dissonanzen zugleich:

1. Die übermäßige Terz, : : b - dis
2. Die verminderte Sexte, : : dis - b

Die Intervalle bestimmen die Kon- oder Dissonanz der Akkorde.

Sind die Intervalle, die den Akkorden ihre Wirkung mittheilen, konsonierend, so sind es auch die Akkorde.

Sind die Intervalle aber dissonierend, so werden auch die Akkorde dissonierend.

Obwohl die None, wie wir schon im ersten Werke gezeigt haben, eine um eine Oktave erhöhte Sekunde und die Undezime eine erhöhte Quarte ist, so sind sie doch in ihrer Anwendung von selben ganz unterschieden, und folgen nicht der Natur ihrer abstammenden Intervalle, sondern der Natur der Septime, und zwar jener Septime, von welcher sie in Ansehung ihres harmonischen Gebrauchs abstammen.

Bei der Sekunde dissoniert die Unter- — bei der None die Oberstimme.

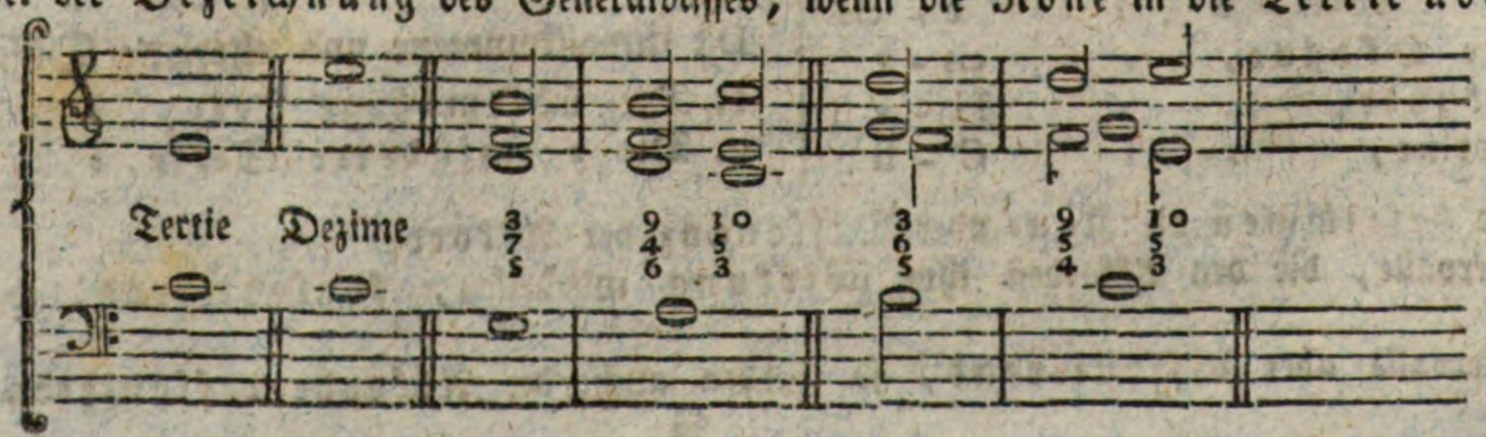
Bei der Quarte findet eine Konsonanz statt, g - c. Bei der Undezime aber allzeit eine Dissonanz G - c d.

Diese Anmerkungen mußten vorausgehen, damit jeder von selbst die Verhältnisse der vorkommenden Intervallen, und der aus diesen Intervallen hervorgehende Akkorde besser einsehen und leichter fassen möge. Denn durch Verrückung einer einzigen Stufe in der Unter- oder Oberstimme erhält das Intervall den Zusatz vermindert oder vergrößert, und hiemit auch der daraus entstehende Akkord aus seiner natürlichen Gestalt gerissen eine andere Benennung, und durch diese Benennung eine andere Wendung zur Progression oder Fortschreitung — „denn die grammatische Richtigkeit des harmonischen Theiles eines „Tonstückes hängt größtentheils von der richtigen Fortschreitung der Intervallen ab."

Die Dissonanzen stören zwar auf einige Augenblicke die angenehme Harmonie, dafür lohnt aber ihre Auflößung den Zuhörer mit einer destomehr überraschenden Zufriedenheit. Die harmonischen Verwiklungen sind ein schönes Bild des menschlichen Lebens. Wenn der Mensch immer in Freuden und Vergnügen lebt, so werden seine Sinne bald dadurch abgestumpft, wenn er aber hie und da mit Widerwärtigkeiten zu kämpfen, und sie muthvoll überwunden hat, — die Dissonanzen wieder in Konsonanzen aufgelößt werden — so schmeckt ihm die Freude nur wieder desto süßer.

§. 1. Von der Dezime.

Dezime ist ein Intervall von 10 diatonischen Stufen, als c - e. Sie ist eigentlich die Tertie des Grundtones, und kömmt in der Signatur unter der Zahl 3 vor; im eigentlichen Satze aber ist sie von der Tertie unterschieden, und zwar erstens in dem doppelten Kontrapunkte, von dem wir weiter unten sprechen werden, wo in Absicht auf die Höhe ein Unterschied zwischen dem Kontrapunkte in der Dezime und jenem der Tertie ist, obwohl dabei in den Regeln der Harmonie zwischen beiden Intervallen kein Unterschied statt findet.

Zweitens bei der Bezeichnung des Generalbasses, wenn die None in die Tertie über sich geht.

„Die Dezime ist also die Tertie von der Oktave des Grundtones, und wird auch nie anders, als „eine Tertie behandelt. Deswegen wird auch der Ausdruck — Dezime — hauptsächlich gebraucht, wenn von dem „Kontrapunkte die Rede ist, wobei die Dezime nothwendig von der Tertie muß unterschieden werden, da in Absicht „auf die Höhe ein großer Unterschied zwischen dem Kontrapunkt in der Dezime und jenem in der Tertie ist, ob„gleich sonst die Regeln der Harmonie zwischen diesen beiden Intervallen keinen Unterschied machen"

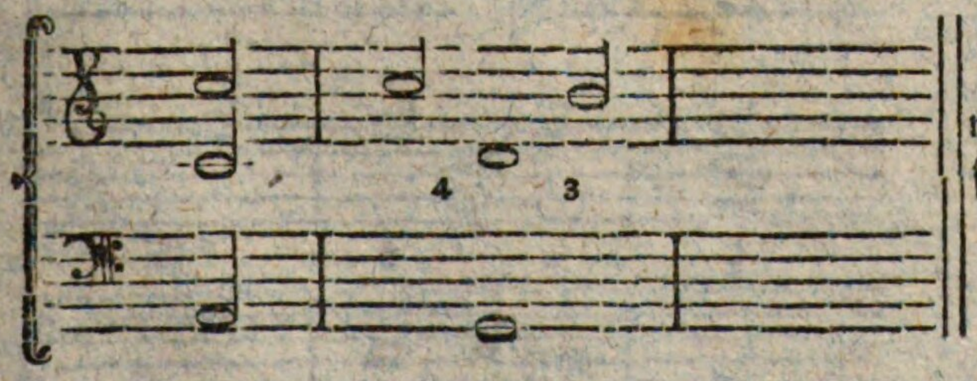
Sulzer.

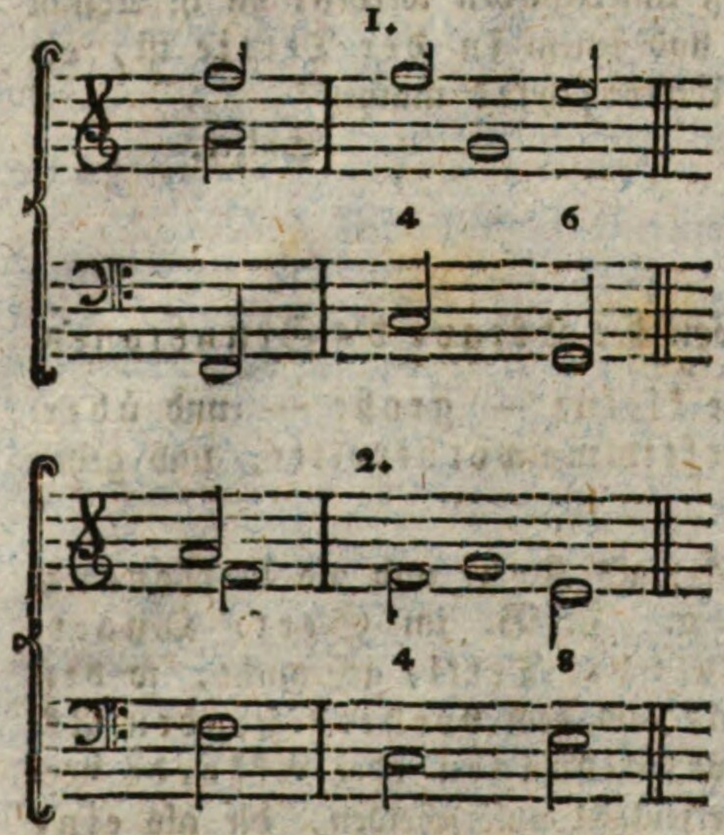
§. 2. Von der Undezime.

Die Undezime ist ein Intervall von 11 Stufen — oder die Quarte von der Oktave des Grundtones.

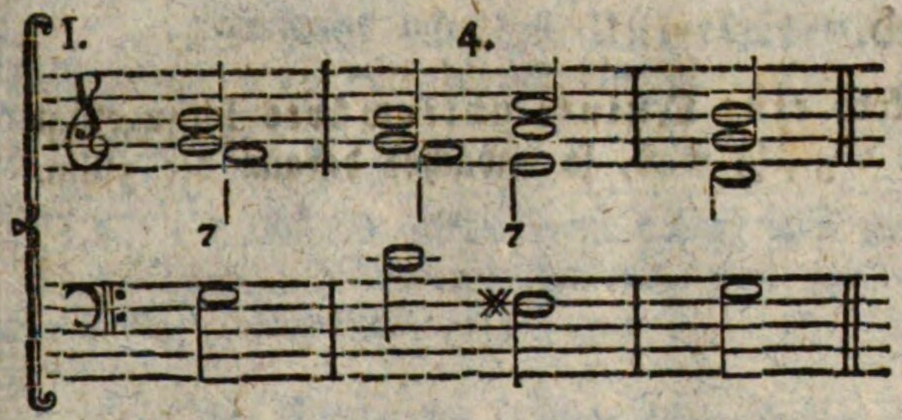
Es giebt dreierlei Undezimen, wie dreierlei Quarten — eine kleine — große — und übermäßige. Von welcher Gattung sie auch immer sind, so werden sie in der Oberstimme vorbereitet, und gehen nach geschehenem Anschlage einen Grad — oder Stufe — unter sich.

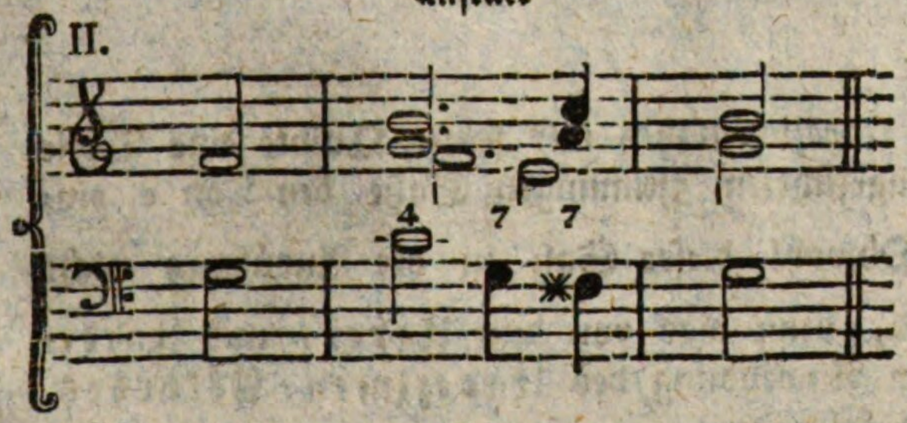
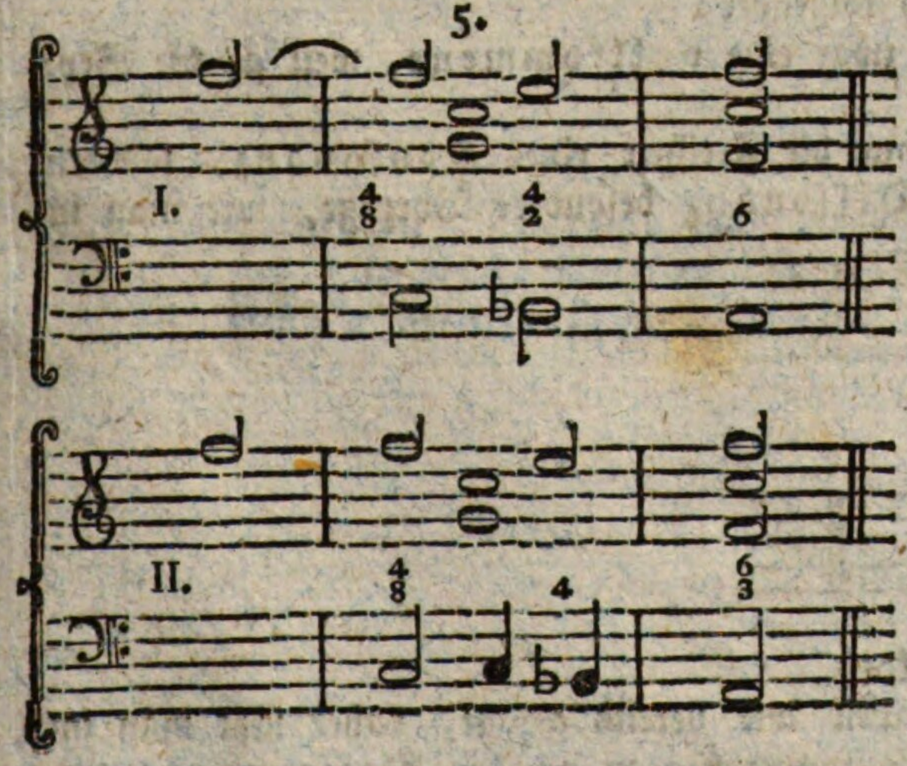
Die Quarte wird in der Harmonie auf zweierlei Art gebraucht, nämlich: als Kon- und als Dissonanz. Als Konsonanz ist selbe bei der Umwendung allzeit eine Quinte g - c. c - g. Z. B. im Sext- Quart- Terzquart- oder Sekundquart - Akkorde. Wird die Quarte als ein Vorhalt der Tertie gebraucht, so dissoniert sie ebenfalls. Daher die Theoretiker, welche die Aufhaltung der Töne aus dem vorhergehenden Akkorde auf dem Grundtone des folgenden Akkords als besondere Tonverbindungen oder Akkorde vorstellen, die dissonierende Quarte durch den Namen der Undezime von derjenigen unterscheiden, die als eine umgekehrte Quinte im Satze erscheint.

In der freien Schreibart, dem galanten Style, kömmt die Undezime gewöhnlich auf der Dominante, Quinte, mit Begleitung der Quinte vor. In der gebundenen Schreibart aber kann sie auch alle übrige Intervalle zu ihrer Gesellschaft aufnehmen. Sie wird allzeit vorbereitet. Z. B.

Die Signatur sollte statt 4 — 11 — seyn, da wir aber nun den Unterschied zwischen diesen Intervallen bereits erklärt haben, so wollen wir bei der Bezifferung mit der Zahl 4 verbleiben.

Die Auflößung der Undezime: Quarte geschieht um einen Grad tiefer — in die Tertie. Sie wird aber auch wie die Septime, deren Stelle sie hier vertritt, durch das Untersetzen einer noch tiefern Unterstimme, und eben daher als Undezime und nicht als Quarte betrachtet, in andere Intervalle aufgelößt werden.

1. In die 6te, wenn der Baß eine 4te ab: oder eine 5te aufwärts sich bewegt.

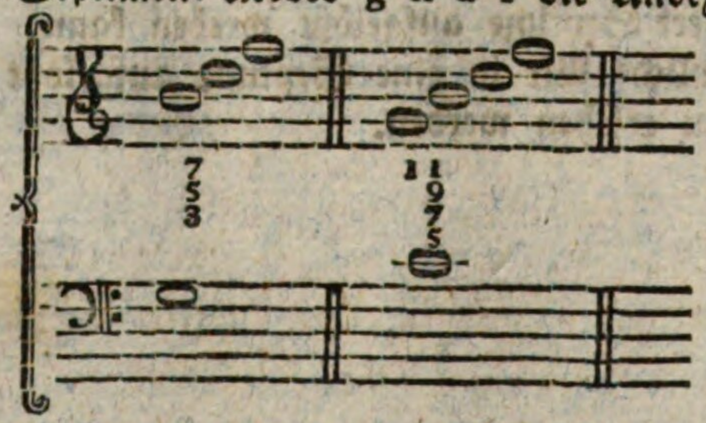
2. In die Oktave, wenn der Baß eine Tertie steigt.

3. In die Quinte, wenn der Baß eine Tertie unter sich geht.

4. In die Septime, wenn der Baß eine Quinte abwärts geht. So wie die Septime der Vorausnahme einer durchgehenden Note in eine andere Septime aufgelößt werden kann, so kann die Undezime auf die nämliche Art in eine Septime aufgelößt werden, wie bei Fig. I. und II. kann ersehen werden.

anstatt

5. Auf die nämliche Art kann die Undezime aufgelößt werden in die übermäßige Quarte, wie I. und II.

§. 3. Undezimen-Akkord.

Der Undezimen-Akkord entsteht, wenn dem Septimen-Akkord eine Quinte unterwärts hinzugefügt wird. Z. B. Wenn unter dem Septimen-Akkord g h d f die Undezime c gesetzt wird, so erwächst daraus der 5stimmige Satz

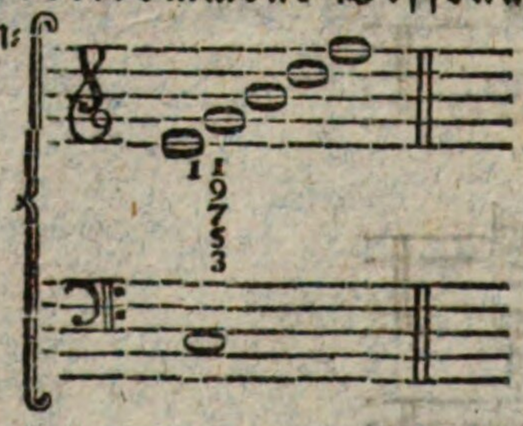
c	g	h	d	f
1	2	3	4	5

Es ist hier zu bemerken, daß man zwischen dem Grundtone des Undezimensatzes und seiner Quinte eine Tertie supponieren muß. Wenn man diesem zufolge zwischen c und g in dem angeführten 5stimmigen Satze den Ton e einschalten will, so haben wir den 6stimmigen Akkord.

c	e	g	h	d	f
1	2	3	4	5	6

Obwohl dieser Satz in der Ausübung nicht gebraucht wird, so muß man ihn doch kennen, wie man noch sehen wird, denn was von dem Ueber- und Untersetzen bei dem Nonen-Akkorde gilt, gilt auch hier bei der gehörigen Anwendung des Undezimen-Akkordes.

Der Unterschied zwischen der Undezime und Quarte ist demnach folgender:

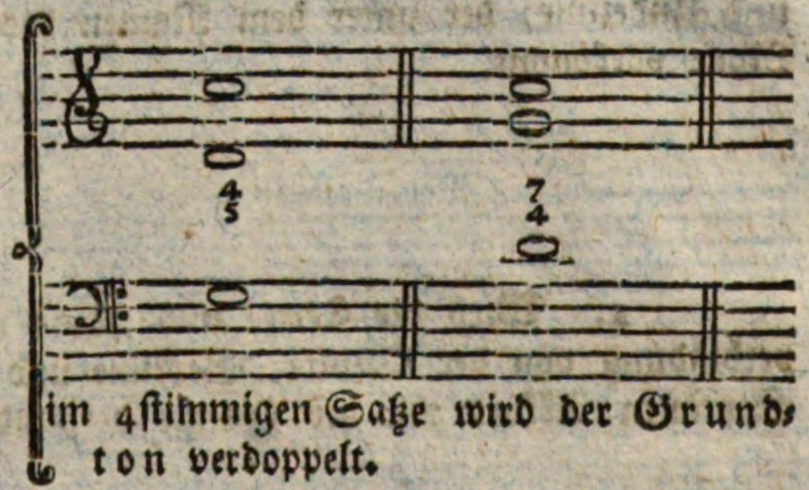
Die Undezime ist in allen Fällen eine Dissonanz, und zwar eine vollkommene, weil sie die Septime vorstellt.

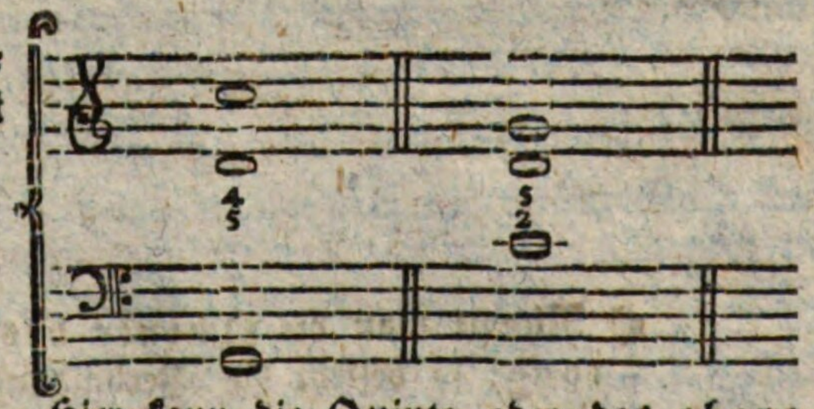
Die Quarte hingegen hat 1) in den Mittelstimmen nicht nur die Freiheit einer Konsonanz, sondern hat auch 2) gegen den Baß gestellt als eine unvollkommene Dissonanz besondere Vorzüge, wie man in dem Quart-Serten-, Quart-Tertien- und dem Sekunden-Akkord bemerken kann.

Sechsstimmiger Undezimen-Akkord.

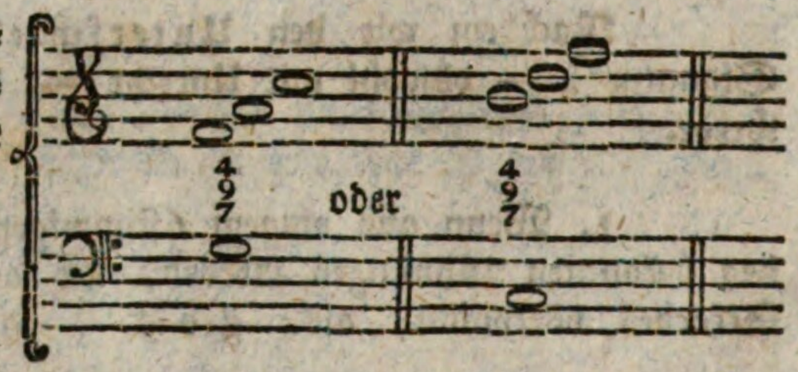
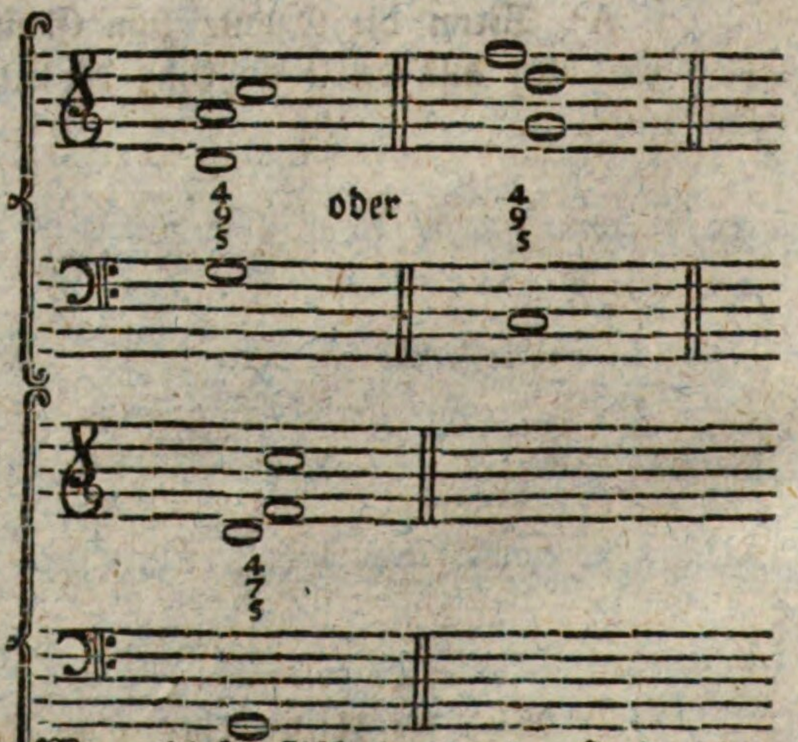
Daß dieser 6stimmige Satz in der Ausübung nicht vorkomme, haben wir bereits gesagt, daher läßt man im 4stimmigen Satze bald diese bald jene Intervalle weg, wodnrch das Zusammentreffen zu vieler Dissonanzen vermieden wird, wie wir bei den Beispielen bald sehen werden.

Nachdem wir den Unterschied zwischen der Undezime und Quarte bereits kennen, so wollen wir die Signatur 4 — obwohl mit Unrecht — beibehal.en, damit durch zu vielerlei Bezifferung die Sache nicht undeutlich werde.

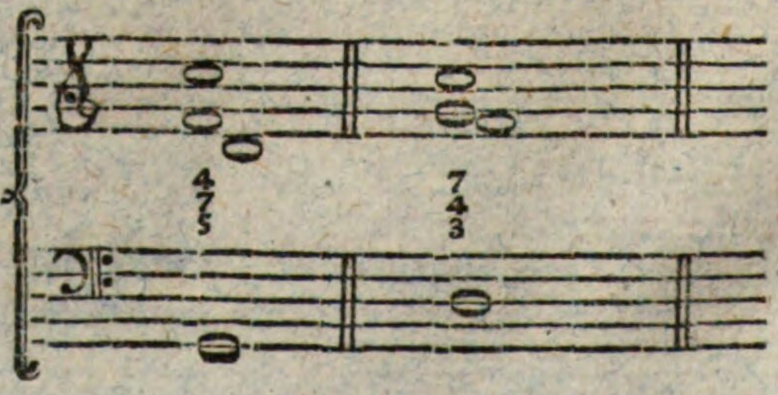
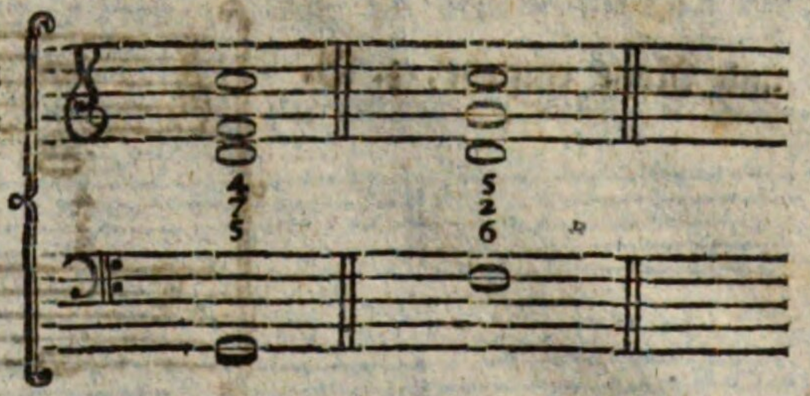
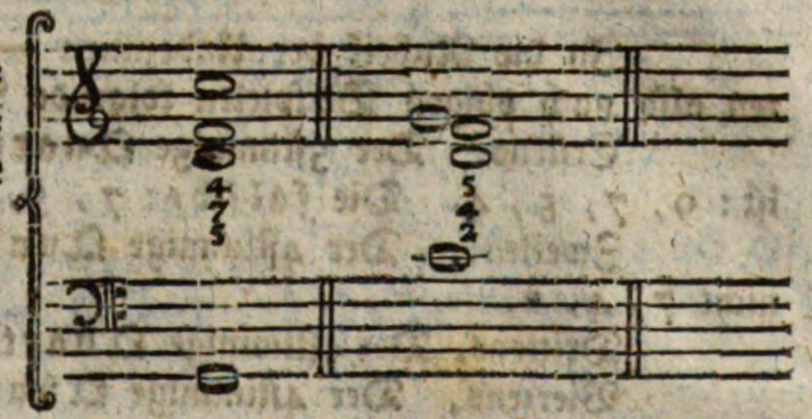
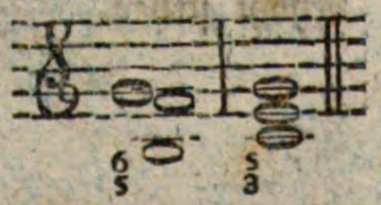
1. Wenn aus obigem 6stimmigen Undezimen-Akkorde die Tertie, Septime und None wegbleiben, haben wir den bekannten 3stimmigen Akkord, der aus der Quinte und Undezime unter der Benennung des Quart-Quinten-Akkordes vorkommt, als: g c d — oder c g f.

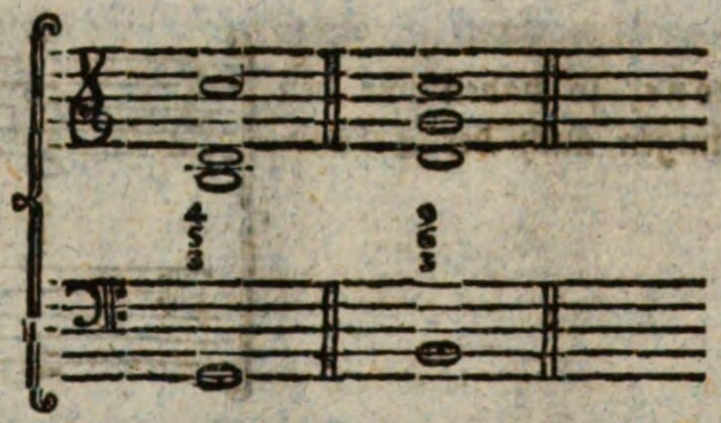
A) Wenn die Quinte zum Grundtone genommen wird, wo die Undezime als Septime erscheint, die Quarte aber aus der Umkehrung der Quinte entsteht, und mithin eine Konsonanz ist, so haben wir folgenden Satz:

im 4stimmigen Satze wird der Grundton verdoppelt.

B) Wird die Undezime oder Quarte zum Grundtone genommen, so besteht der Satz aus der Secunde und Quinte, und ist dieß der Sekund-Quint-Akkord.

Hier kann die Quinte oder das obere Ende der Sekunde verdoppelt werden.

2. Wird aus dem vollständigen 6stimmigen Undezimen-Akkorde die Tertie nnd Quinte weggelassen, so haben wir den Septimen-, None- und Undezimenakkord, der gemeiniglich Quart-Septimenakkord mit der None genannt wird.

3. Läßt man aus dem vollständigen Undezimen-Akkorde die Tertie und Septime hinweg, so haben wir den Satz mit der Quinte, None und Undezime, der unter dem Namen des Quart-Quinten-Akkords mit der None vorkömmt.

4. Wird die Tertie und None weggelassen, so haben wir die Tonverbindung von der Quinte, Septime und Undezime, und ist selbe der Quart-Septimen-Akkord mit der Quinte verbunden.

Wenn dieser Akkord aus der Quinte der Tonleiter gemacht wird, so entspringen aus ihm durch die Umwendung 3 gebräuchliche Akkorde.

a) Nimmt man die Quinte des letztern Akkordes zum Grundtone, so besteht die Verbindung mit der Tertie, Quarte und Septime, und ist dieß der Quart-Septimen-Akkord mit der Tertie, wobei die Quarte eine umgekehrte Quinte ist.

b) Nimmt man die Septime f zum Grundtone, so haben wir den Sekund-Quint-Sexten-Akkord, — von einigen auch der Sekund-Quintenakkord mit der Sexte genannt —.

c) Wird aber gar die Undezime oder Quarte als Grundton genommen, so entsteht der Quinten-Akkord, bei welchem die Undezime c, als das untere Ende der Sekunde, die Septime aber in der Gestalt der Quarte erscheint.

Von diesem Satze ist Folgendes zu merken: Wenn er 3stimmig ausgeübt wird, und aus selbem der obere Theil der Sekunde wegbleibt, so erscheint ein aus dem Grundtone und dessen Quarte und Quinte bestehender Satz, der aber mit dem Quint-Quarten-Akkorde nicht darf verwechselt werden; denn bei diesem letztern ist die Undezime allein die Dissonanz, die vorbereitet und aufgelößt werden muß, in unserm umgekehrten Akkorde aber sind, obgleich der obere Theil der Sekunde im dreistimmigen Satze nicht ausdrücklich vorhanden ist, 2 Dissonanzen enthalten 1) die Quarte, die gegen die Quinte dissoniert, $\frac{d}{c}$ — und die umgekehrte Septime $\frac{c}{d}$ ist, und 2) das durch die Umwendung der Undezime zum Grundtone gewordene untere Ende der Sekunde; daher muß bei diesem Satze zuerst der Grundton — als Hauptdissonanz — aufgelößt werden, die Quarte und Quinte aber werden dadurch in den gewöhnlichen Sext-Quinten-Akkord verändert, der wieder nach seiner Art aufgelößt wird. $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{3}$ H c

5. Wenn endlich aus dem vollständigen Undezimen-Akkorde die Septime und None wegbleiben, so haben wir eine Verbindung, die aus der Tertie, Quinte und Undezime besteht; muß aber bemerkt werden, daß, wenn aus seiner ersten Umwendung die Tertie zum Grundtone genommen wird, ein praktischer Akkord aus der Tertie, Sexte

und None entstehe, z. B.

In die Rubrik der Undezimen — die man aber, wie ich schon bemerkte, mit der Zahl 4 bezeichnet — gehören also nach obigen Beispielen folgende Akkorde:

Erstens. Der 5stimmige Quart-Nonen-Akkord mit der Septime und Quinte. Die wahre Bezifferung ist: 9, 7, 5, 4. Die falsche: 7, 5, 4, 2. Die Hauptdissonanzen sind die Quarte, None und Septime.

Zweitens. Der 4stimmige Quart-Nonen-Akkord mit der Septime. Die Signatur ist 9, 7, 4, und nicht 7, 4, 2.

Drittens. Der 4stimmige Quart-Nonen-Akkord mit der Quinte. Die Signatur ist 9, 4, aber nicht 2 und 4.

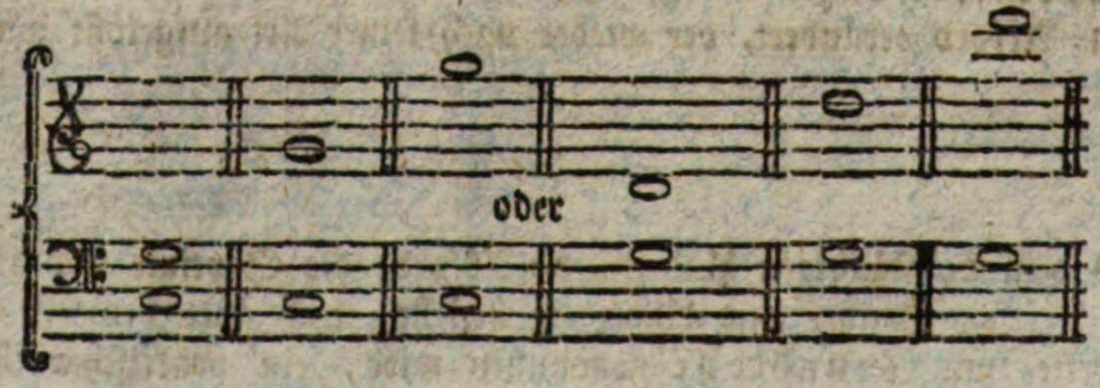
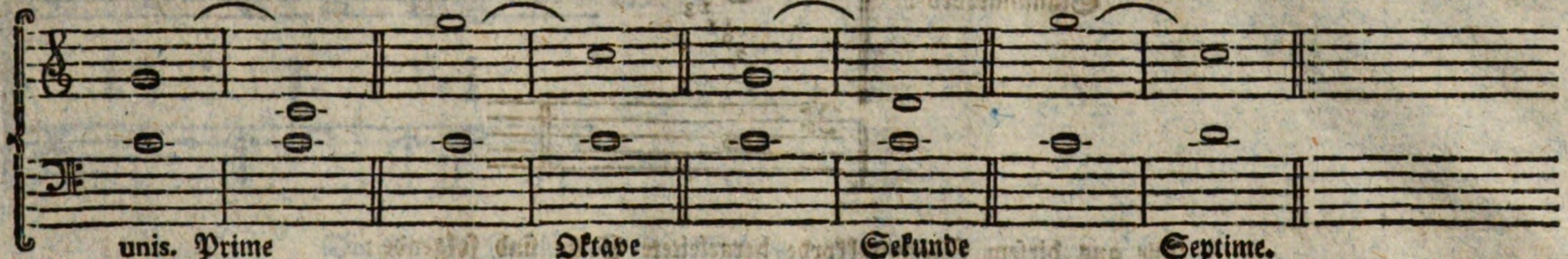
Viertens. Der 4stimmige Quart-Septimen-Akkord mit der Quinte. Die Signatur ist 7, 5, 4.

Fünftens. Der 3stimmige Quint-Quart-Akkord, der durch die Verdopplung des Grundtones oder der Quinte 4stimmig kann ausgeübt werden. Er wird blos mit der Zahl 4, oder 4, 5 bezeichnet.

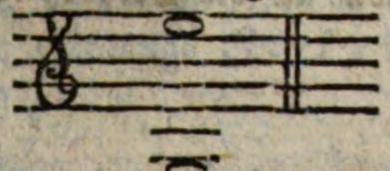
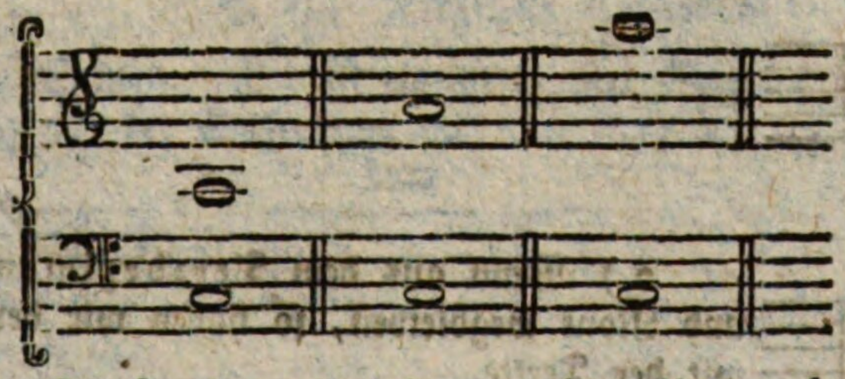
Sechstens. Der 4stimmige Sext-Nonen-Akkord mit der Terz. Bezeichnet mit 9 und 6.

§. 4. Von der Duodezime.

Die Duodezime ist ein Intervall von 12 Stufen vom Grundtone an gerechnet.

sie ist die Oktave der Quinte des Grundtones und bleibt auch die Quinte, sie mag um 12 oder 20 Stufen erhöht stehen.

Nur im doppelten Kontrapunkte dürfen beide Intervalle nicht verwechselt werden, indem bei Umwendung der Stimmen der Kontrapunkt der Duodezime von jenem der Quinte verschieden ist, und was in diesem zum Einklange — Prime — zur Sekunde wird, u. s. w. wird bei jenem — der Duodezime — zur Oktave, Septime u. s. w.

unis. Prime Oktave Sekunde Septime.

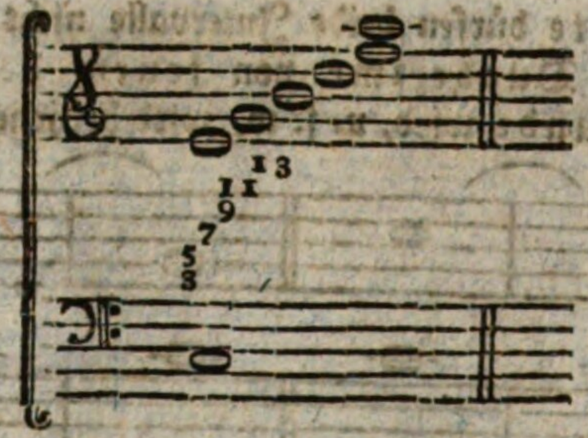
§. 5. Von der Terzdezime.

Sie ist ein Intervall von 13 Stufen, oder die Sexte des Grundtones von seiner Oktave an gerechnet.  Sie behält den Namen der Sexte, sie mag noch so sehr erhöht vorkommen.

Weil aber die Sexte nicht immer konsonierend, sondern bisweilen auch dissonierend vorkömmt, so wird eine solche dissonierende Sexte aus einem besondern Stammakkorde z. B. A - gis h d f hergeleitet, eine Terzdezime, und nicht Sexte genannt. Sie wird, weil sie bei liegendem Basse vorkömmt, eine Stufe abwärts in die Quinte aufgelößt.

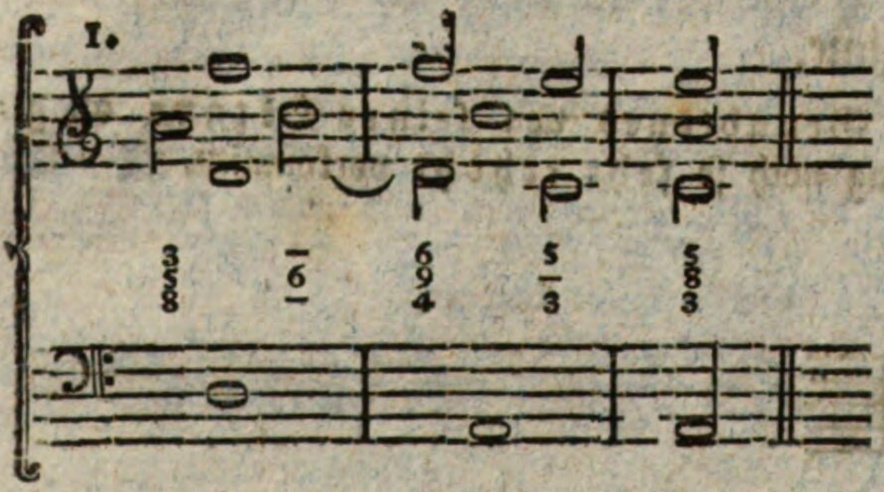
Terzdezimen-Akkord.

Dieser Akkord besteht, wenn man die in seinem Grundtone mitklingende Terz, wegen dem Zusammenhange der Harmonie damit verbindet, aus: 3, 5, 7, 9, 11, und 13. Er ist daher nur durch Weglassung bald dieser bald jener Intervalle brauchbar.

Stammakkord:

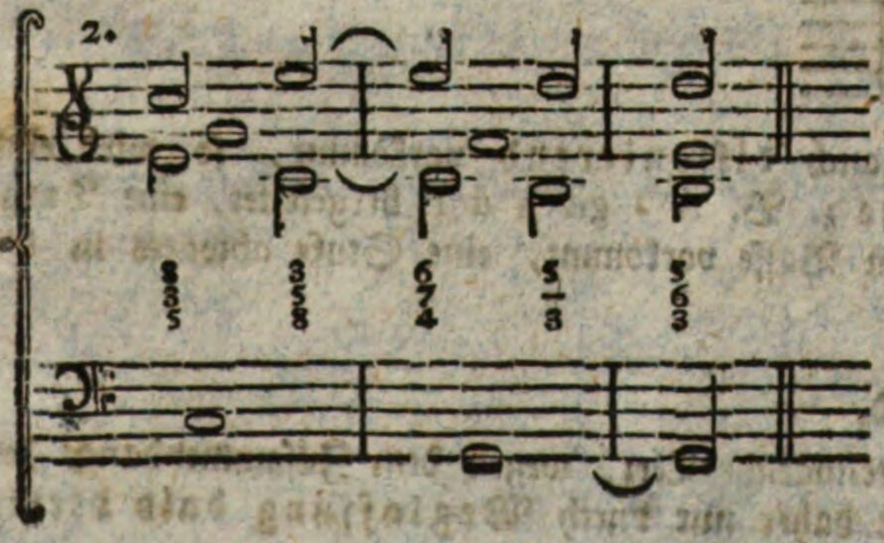


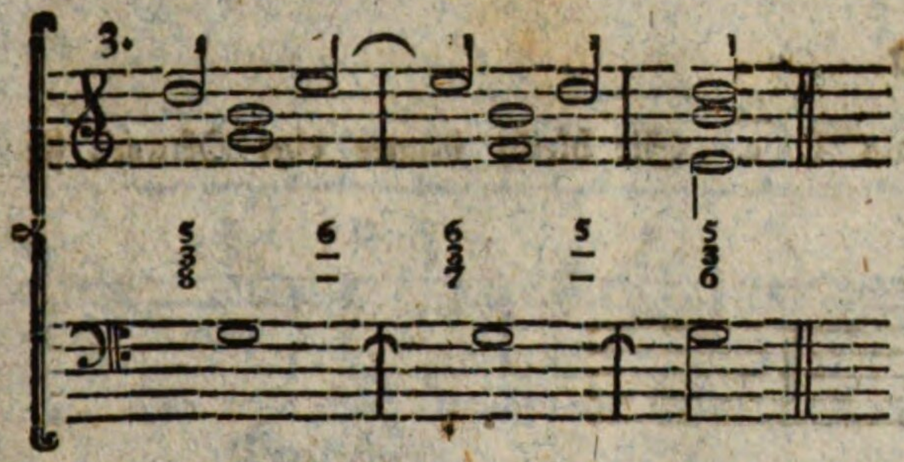
Die aus diesem Stammakkorde hergeleitete Sätze sind folgende:



1.) Der Sext-Nonenakkord mit der Quarte, wenn nämlich die Quinte und Septime wegbleiben, als g a c e oder a h d f.

Die Sexte lößt sich in die Quinte, die None in die Oktave, und die Quarte in die Tertie auf.

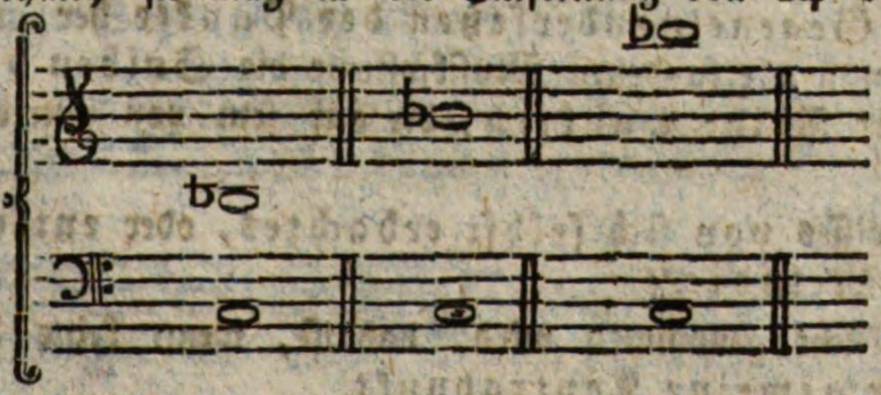
Die Terzdezime ist das f.

2.) Wenn aus dem Terzdezimen-Akkorde die Tertie, Quinte und None wegbleiben, so haben wir den Sext-Septimenakkorde mit der Tertie.

Die Sexte wird in die Quinte, die Septime in die Sexte, die Quarte in die Tertie aufgelößt.

3.) Wenn die Quinte, None und Undezime wegbleiben, so wird daraus der Sext: Septimenakkord mit der Tertie bei liegendem Basse.

Die in das Gebiet der Terzdezime gehörige Akkorde sind folgende:

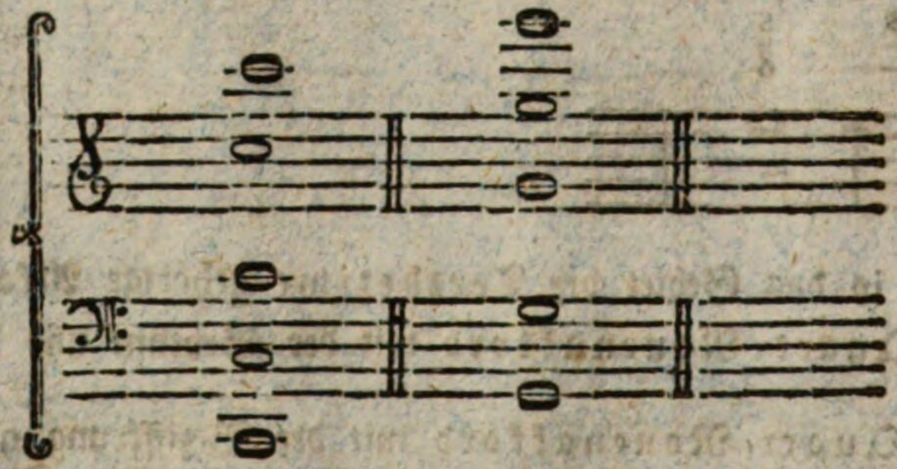
1.) Der 5stimmige Sext: Quart: Nonenakkord mit der Septime und der Bezifferung 9, 7, 6, 4, aber nicht mit 7, 6, 4, 2.
2.) Der 4stimmige Sext: Quart: Nonenakkord mit der Bezifferung 9, 6, 4, und nicht mit 6, 4, 2.
3.) Der 4stimmige Sext: Septimenakkord mit der Quarte, Die Signatur ist 7, 6, 4.
4.) Der 4stimmige Sext: Septimenakkord mit der Tertie. Die Signatur 7, 6, 3.

§. 6. Dezima Quarta.

Ein Intervall von 14 Stufen. Sie ist eigentlich eine Septime, die um eine Oktave höher ist, und den Namen Septime behält, sie mag in der Entfernung von 14 oder 21 Stufen in der Harmonie gebraucht werden.

Nur bei dem doppelten Kontrapunkte ist man gewöhnt zwischen der Septime und der Dezima quarta einen Unterschied zu machen, weil dann die umzukehrende Stimme um 7 Stufen höher oder tiefer versetzt wird.

§. 7. Dezima Quinta.

Ist das Intervall von 15 Stufen, oder die zweifache Oktave, als C $\overline{c}$. Sie bleibt immer eine Oktave, sie mag so hoch als sie wolle, gesetzt seyn



§. 8. Vom Kontrapunkte.

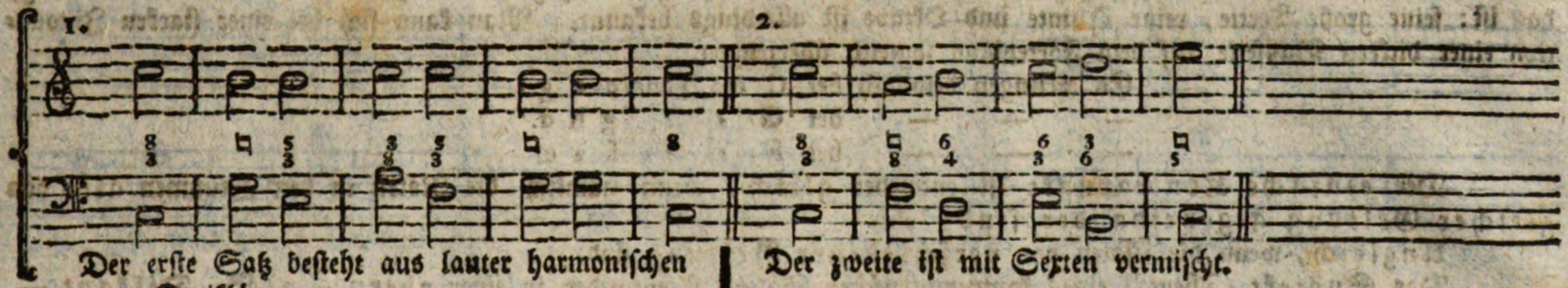
Der Ausdruck: **Kontrapunkt**, kann im engen oder weitem Sinne verstanden werden, je nachdem eine oder mehrere Stimmen zu einem Gesange genommen werden.

Der Name **Kontrapunkt** schreibt sich vom **Gegeneinandersetzen der Punkte** her, womit der bekannte **Guido von Arezzo** im eilften Jahhundert in seinem neu erfundenen Musiksysteme die **Sylben des Gesanges** bezeichnete. Dieser Gesang bestand demnach **aus einer Reihe Punkten**, die auf sein von ihm erfundenes **Liniensystem** gezeichnet waren.

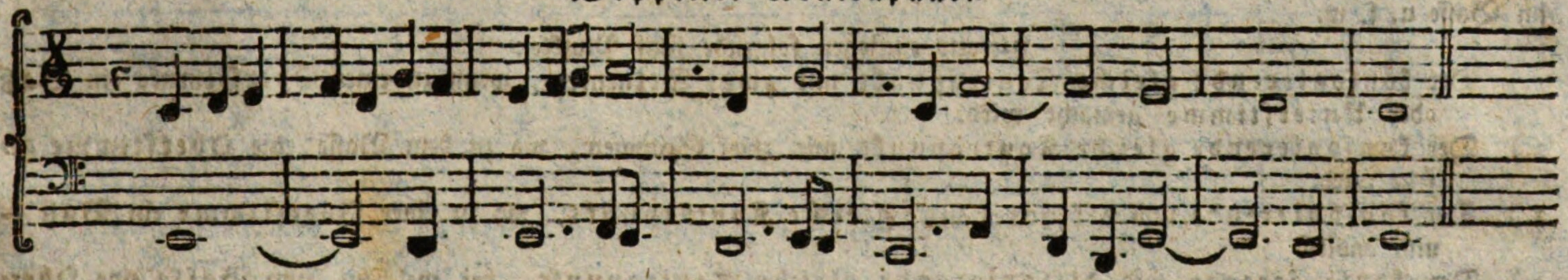
„Der **Kontrapunkt** ist eine gegen ein gewisses von sich selbst erdachtes, oder entlehntes Thema —
„auch **Subjekt** genannt — **verfertigte Melodie.**"

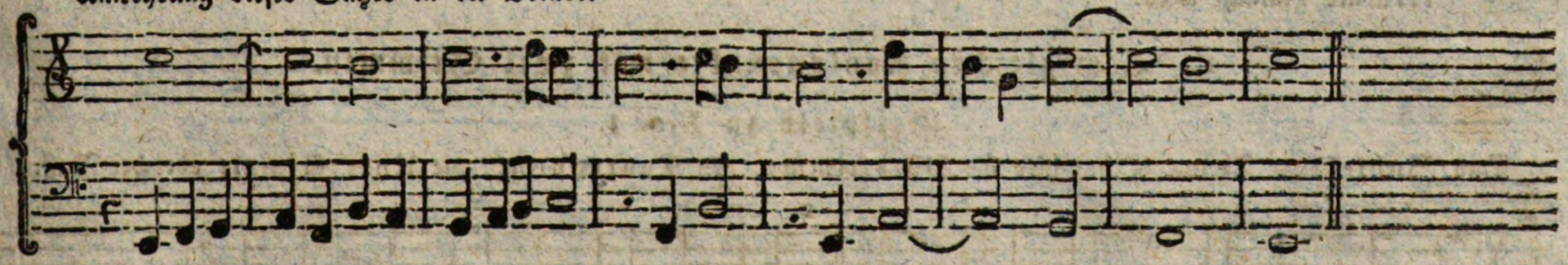
Wenn auf **keine Umkehrung des Satzes** Rücksicht genommen wird, das ist, wenn keine **Umkehrung der Stimme** statt findet, so ist dieß der **einfache** oder **gemeine Kontrapunkt.**

Wird aber der Satz so ausgedacht und eingerichtet, daß die Stimmen **untereinander**, ohne die **grammatische Reinheit** zu verletzen, verkehrt, — und gleichviel ist, ob das **Subjekt** in der **obern** oder **untern** Stimme vorkomme, so nennt man dieß — den **doppelten Kontrapunkt.**

Einfacher Kontrapunkt.

Der erste Satz besteht aus lauter harmonischen Dreiklängen.

Der zweite ist mit Sexten vermischt.

Doppelter Kontrapunkt.

Umkehrung dieses Satzes in die Oktave.



Mathematisch berechnet, stehen einige der übrigen Töne mit ihrem Grundtone in einem nähern, andere in einem entfernteren Verhältnisse.

Die nähern sind bei dem Grundtone C seine Oktave, reine Quinte (Dominante) und Quarte (Subdominante) — mithin Grund f.

Daß jeder Ton mit sich zugleich andere Töne hören lasse, vorzüglich den harmonischen Dreiklang, das ist: seine große Tertie, reine Quinte und Oktave ist allerdings bekannt. Man kann sich bei einer starken Intonation einer dickern Baßseite auf dem Fortepiano sogleich überzeugen.

Es erklingen demnach bei C die Töne c e g.
— — — bei G ; ; g h d.
— — — bei F ; ; f a c.

Der einfache Kontrapunkt ist entweder gleich, wenn nämlich die Noten in den Stimmen alle von gleicher Geltung gegeneinander sind; oder

Ungleich, wenn die Noten von verschiedener Geltung sind.

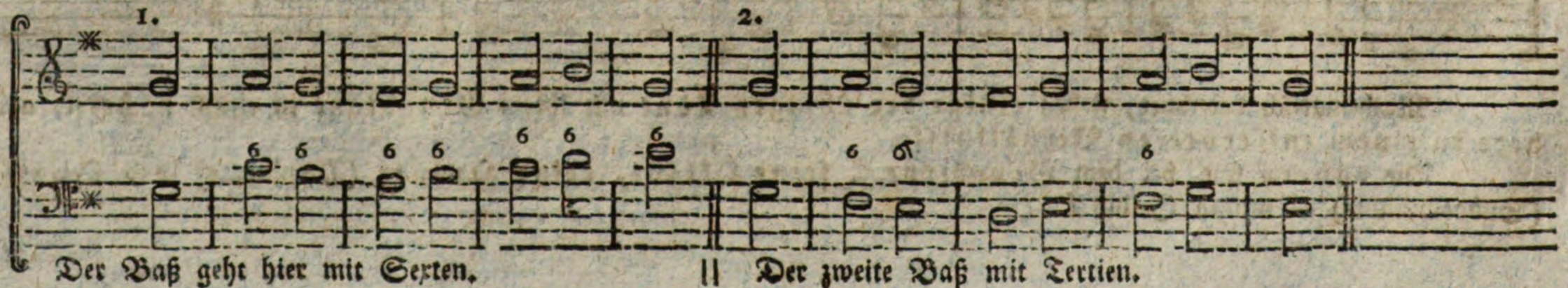
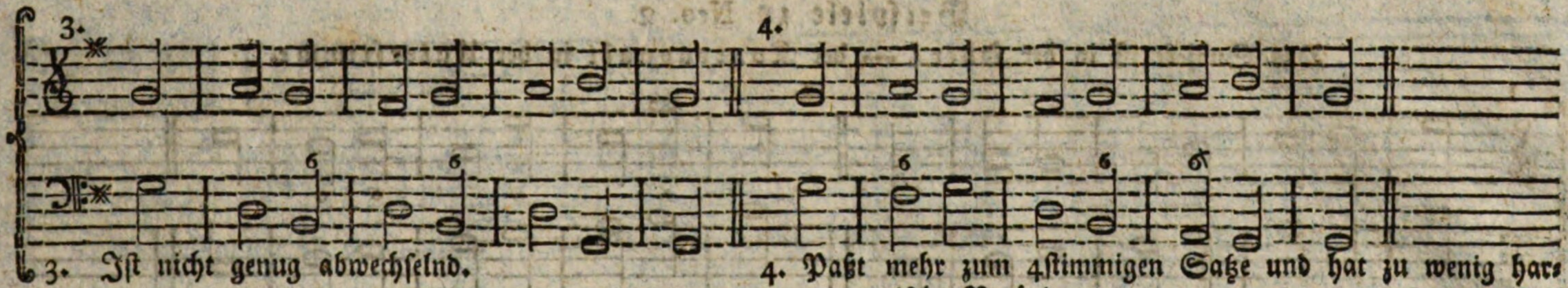
Das Subjekt (Thema) eines kontrapunktischen Satzes ist entweder in einer obern — z. B. Diskant —, oder in einer untern — z. B. in der Baßstimme — oder auch, gegen den Diskant in der Alt- oder Tenorstimme. So, wie bei der Instrumentalmusik im ersten und zweiten Violine, gegeneinander — oder Viola — oder auch im Basse u. s. w.

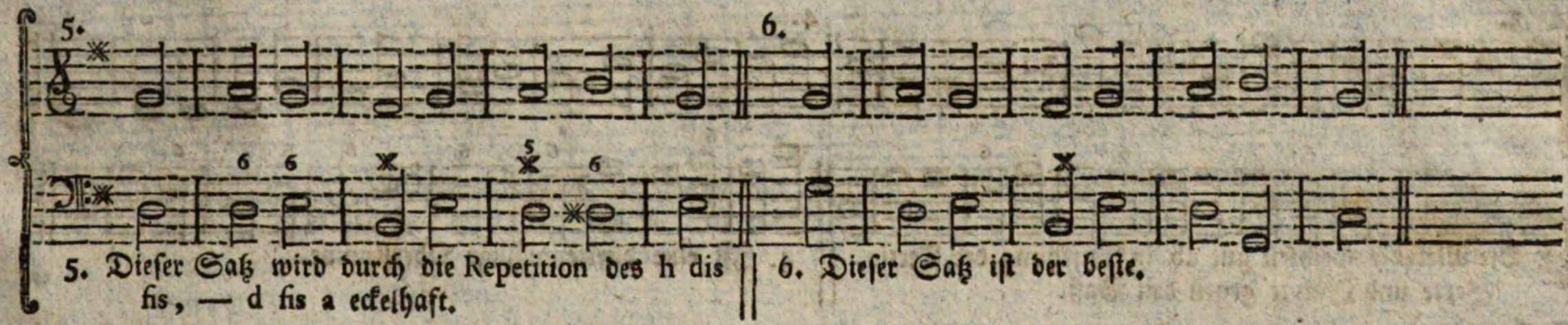
Hieraus entstehen folgende fünf Punkte:

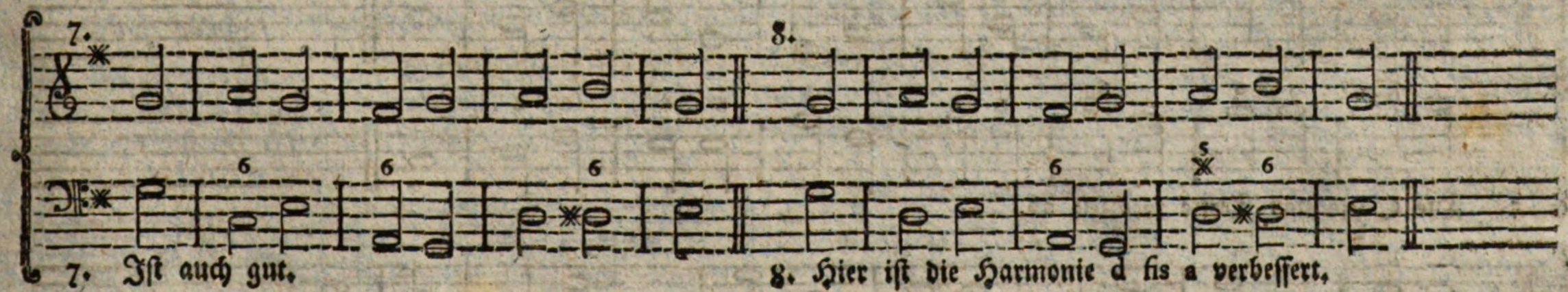
1.) Der konsonierende gleiche Kontrapunkt mit zwei Stimmen, wenn zu einer Oberstimme ein Baß oder Unterstimme gemacht wird.
2.) Der konsonierende gleiche Kontrapunkt mit zwei Stimmen, wo zu dem Basse eine Oberstimme gesetzt wird.
3.) Der konsonierende und dissonierende gleiche Kontrapunkt, wo zu einer Oberstimme ein Baß — und endlich
4.) Der konsonierende und dissonierende gleiche Kontrapunkt, bei welchem zum Basse eine Oberstimme gemacht wird.

1. Vom gleichen Kontrapunkte mit zwei Stimmen.

Beispiele zu Nro. 1.

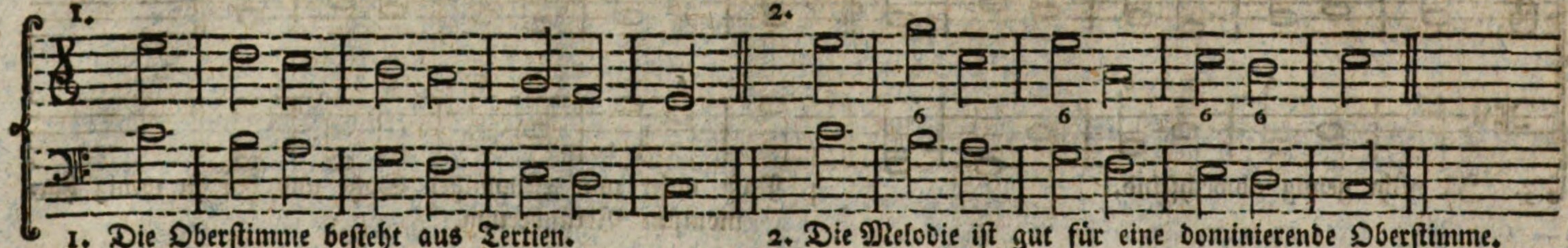
Das Subjekt — Thema — hat hier die Oberstimme, den Kontrapunkt die Unterstimme oder der Baß.

Der Baß geht hier mit Sexten. || Der zweite Baß mit Tertien.

3. Ist nicht genug abwechselnd.

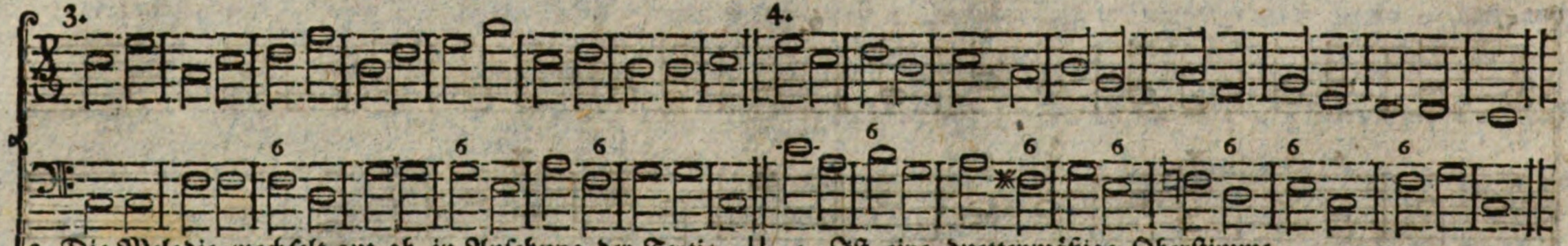
4. Paßt mehr zum 4stimmigen Satze und hat zu wenig harmonische Veränderung.

5. Dieser Satz wird durch die Repetition des h dis fis, — d fis a eckelhaft.

6. Dieser Satz ist der beste.

7. Ist auch gut.

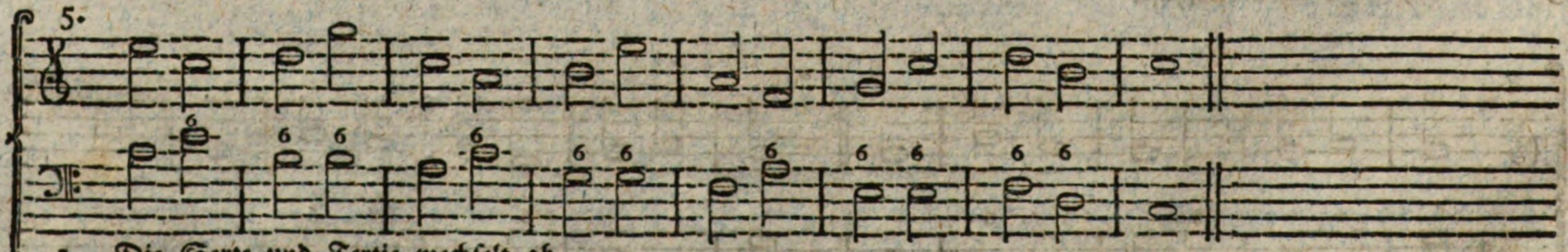
8. Hier ist die Harmonie d fis a verbessert.

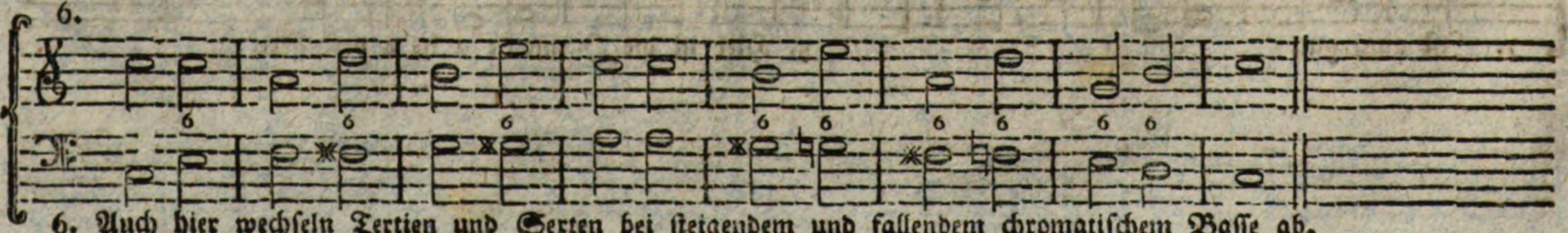
Beispiele zu Nro. 2.

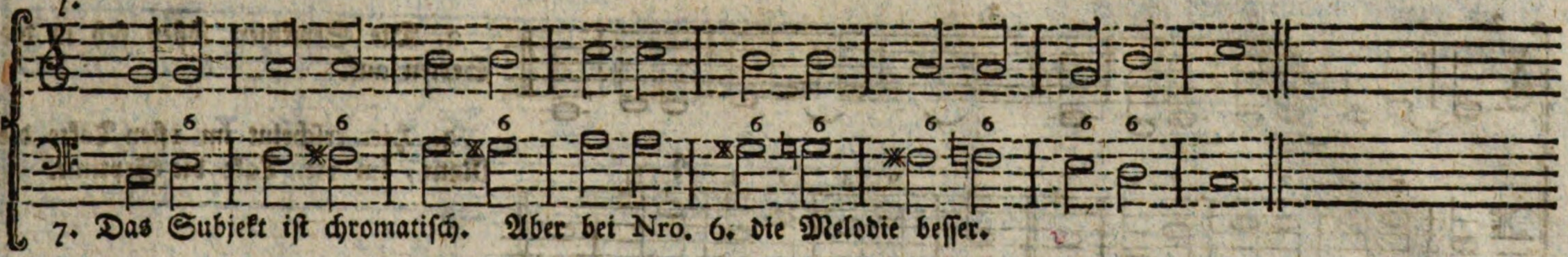
Das Subjekt ist in der Ober- — der Kontrapunkt in der Unterstimme.

1. Die Oberstimme besteht aus Tertien.

2. Die Melodie ist gut für eine dominierende Oberstimme.

3. Die Melodie wechselt gut ab in Ansehung der Tertie, Sexte und Quinte gegen den Baß.

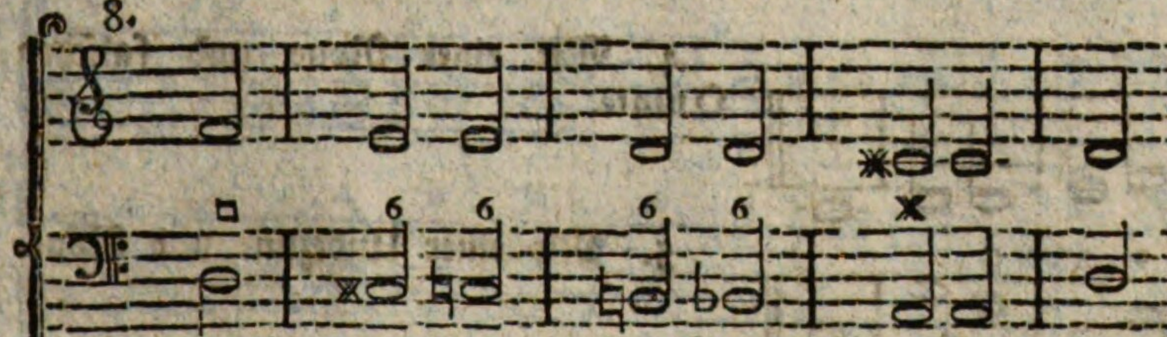
4. Ist eine duettenmäßige Oberstimme.



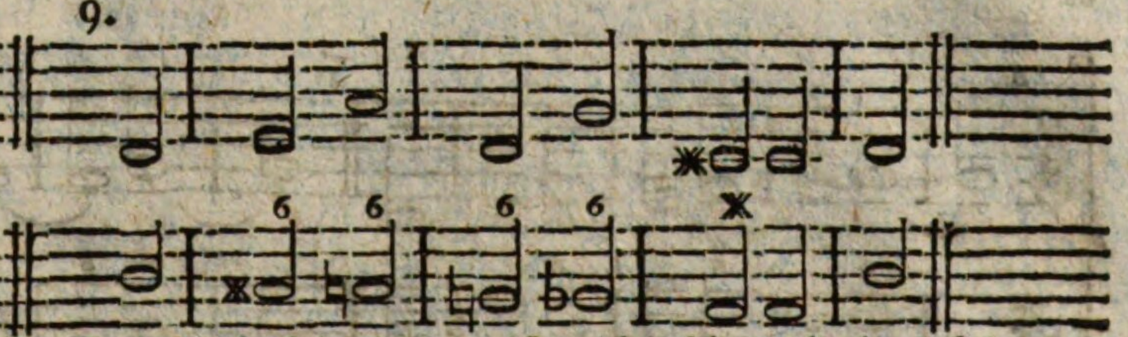
5. Die Sexte und Tertie wechselt ab.

6. Auch hier wechseln Tertien und Sexten bei steigendem und fallendem chromatischem Basse ab.

7.

7. Das Subjekt ist chromatisch. Aber bei Nro. 6. die Melodie besser.

8.



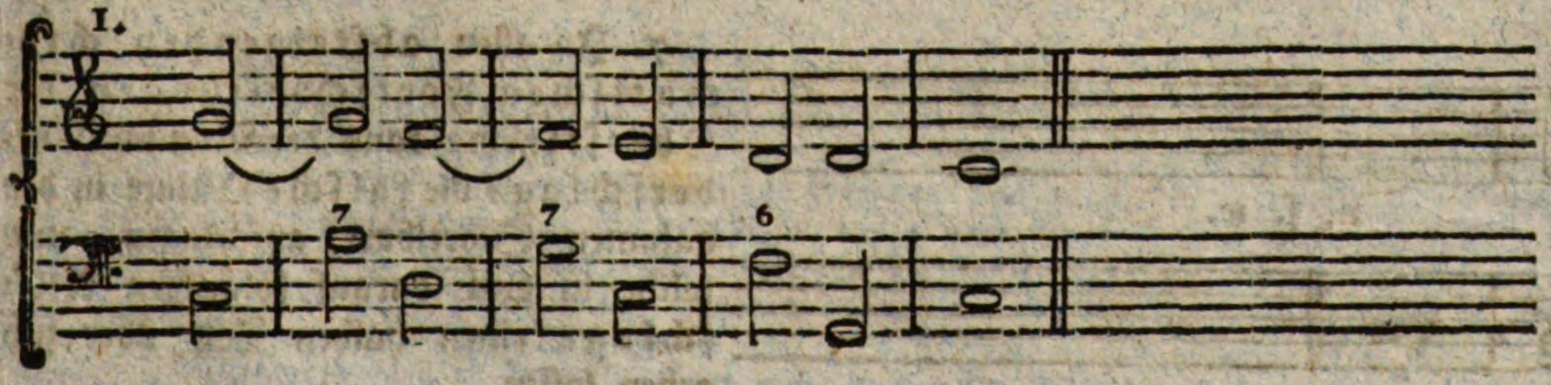
8. Daß hie und da in diesem chromatischen Satze eine Septime seyn könnte, und nicht hier ist, ist die Ursache, weil der Kontrapunkt noch immer konsonierend behandelt wird.

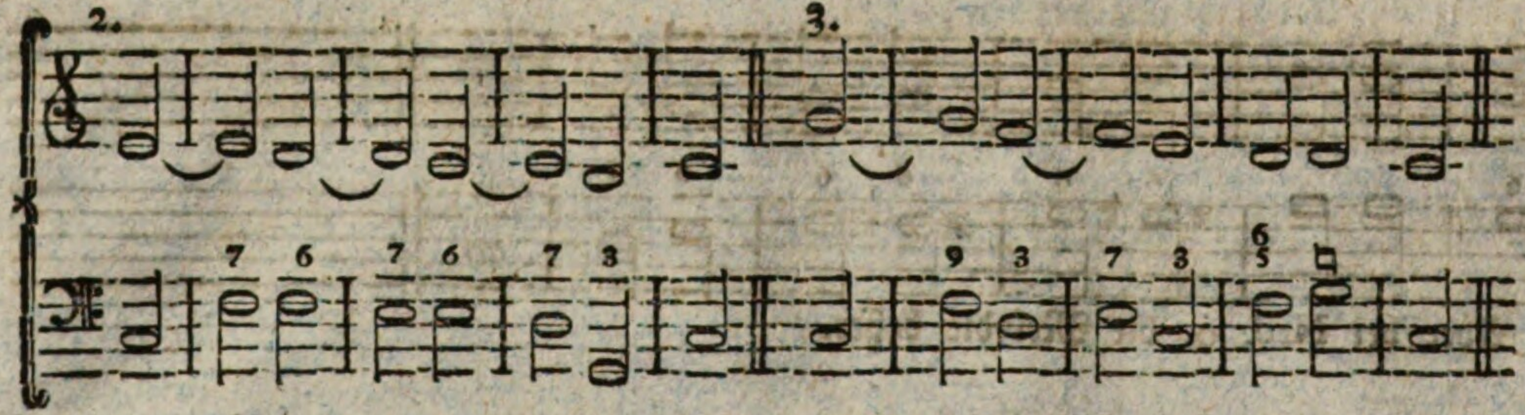
9.

9. Diese Oberstimme ist melodischer als jene bei 8.

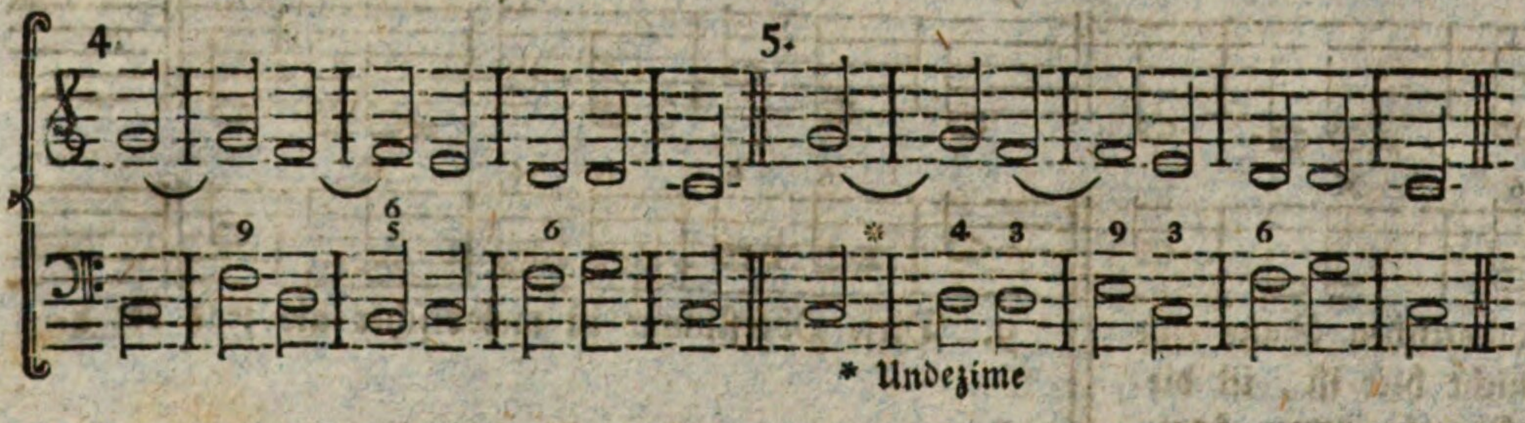
2. Vom gleichen konsonierenden und dissonierenden Kontrapunkte, wo zu einer Oberstimme der Baß gemacht wird.

Wenn eine in Arsi — das ist, im Aufschlage befindliche Note auf ebenderselben Stufe in Thesi — d. i., im Niederschlage wiederholt wird, und diese Note dann in Arsi eine Stufe sich abwärts bewegt, so kann man gegen die mittlere im Niederschlage — in Arsi — anschlagende Note allzeit eine Dissonanz anbringen.

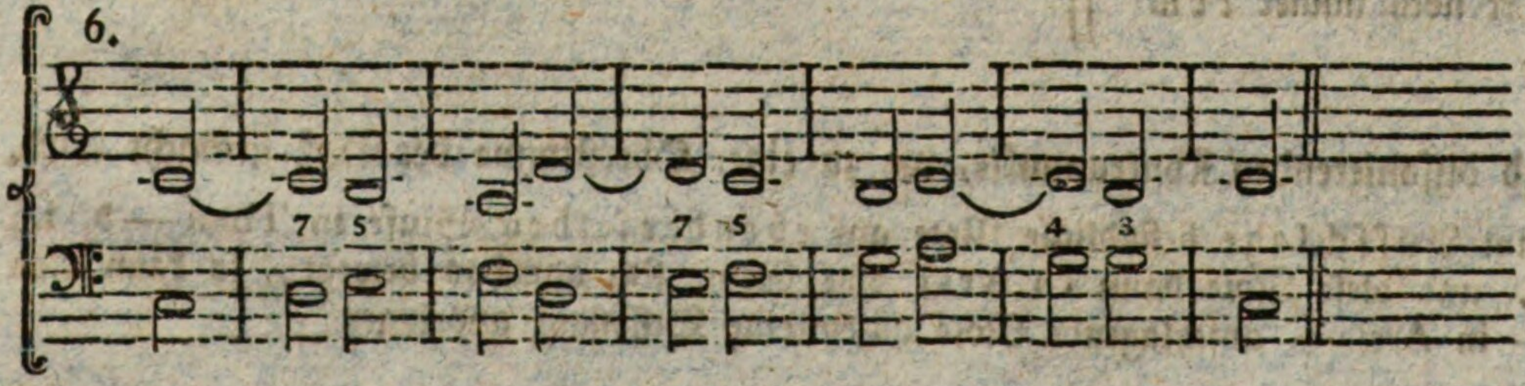
1.



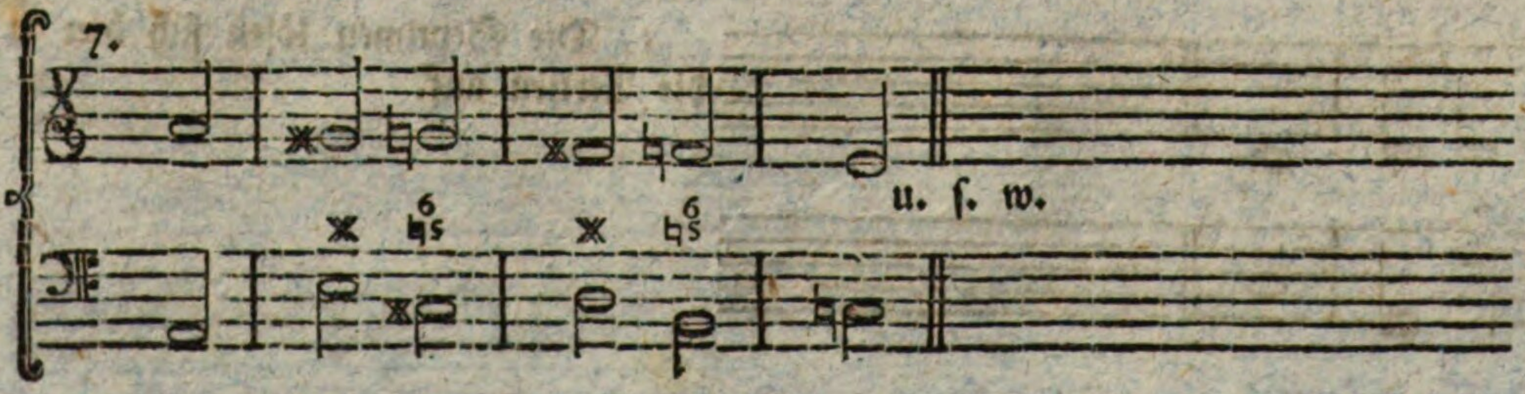
1. Die Septimen lösen sich hier in die Tertien auf.

2. Die Septimen lößen sich in die Sexten auf.

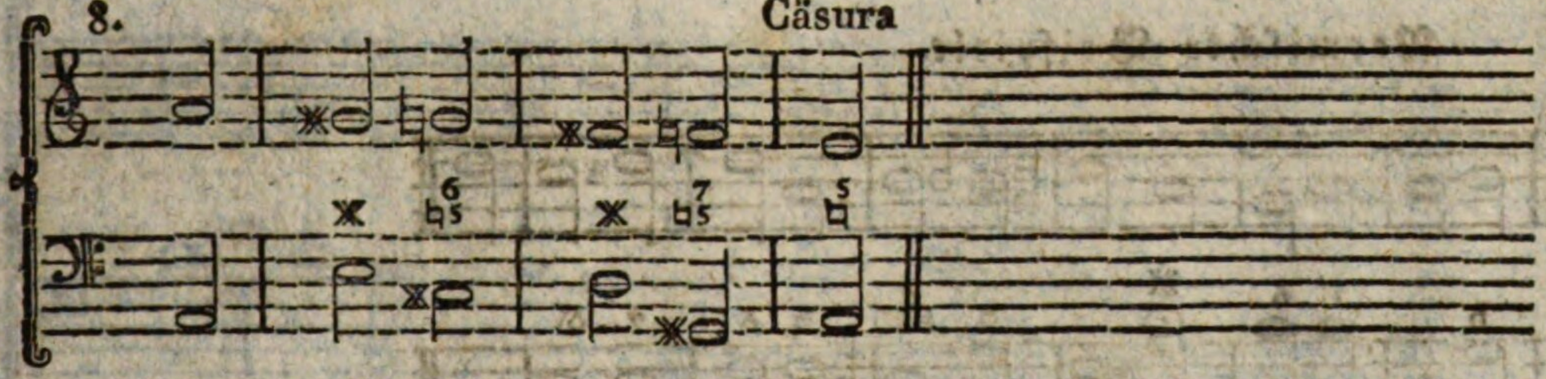
3. Hier erscheint im 1sten Takte die None, im 2ten Takt die Septime.

4. Mit einer None und falschen Quinte.

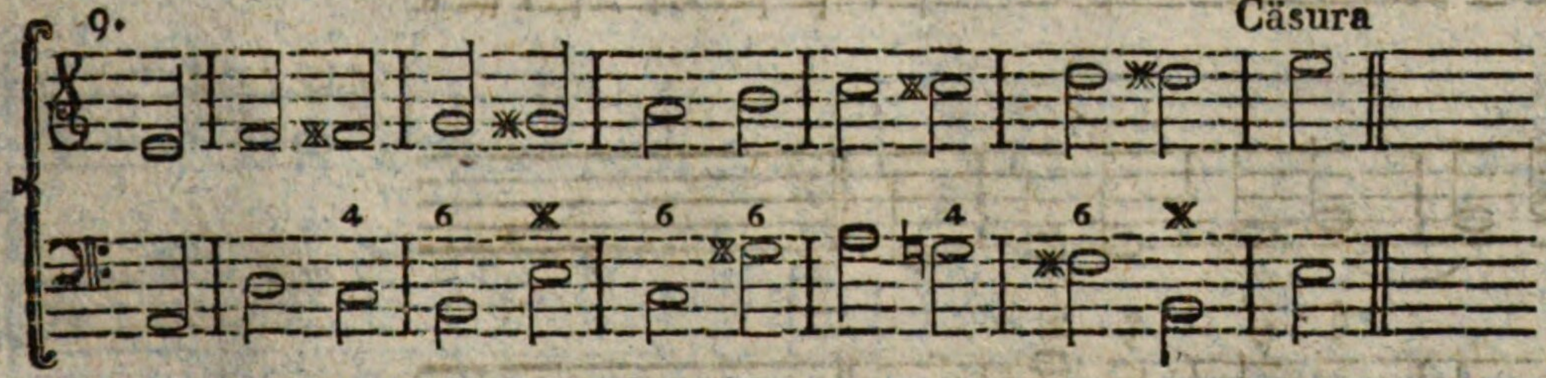
5. Mit einer Undezime und None.

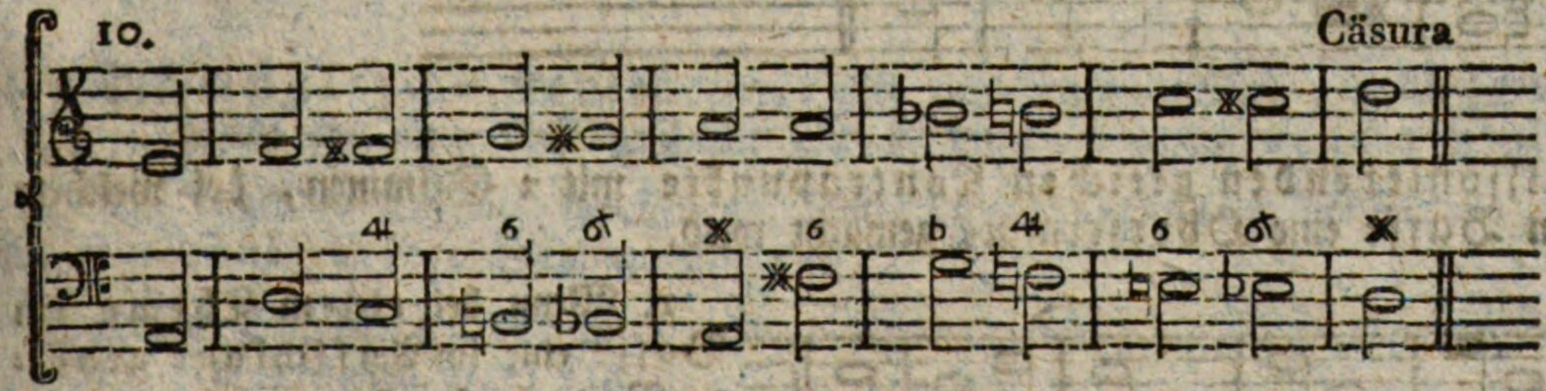


6. Mit einer Septime die sich in eine Quinte und eine Undezime auflößet.



7. In allen absteigenden chromatischen Fortschreitungen der Oberstimme kann der Baß im Niederschlage die falsche Quinte in der galanten Schreibart anschlagen, und solche in dem darauf folgenden Aufschlage einen halben Ton über sich gehen lassen.

8. Zu der vorletzten Note, ehe die Cäsur* fällt, kann die verminderte Septime gebraucht werden.

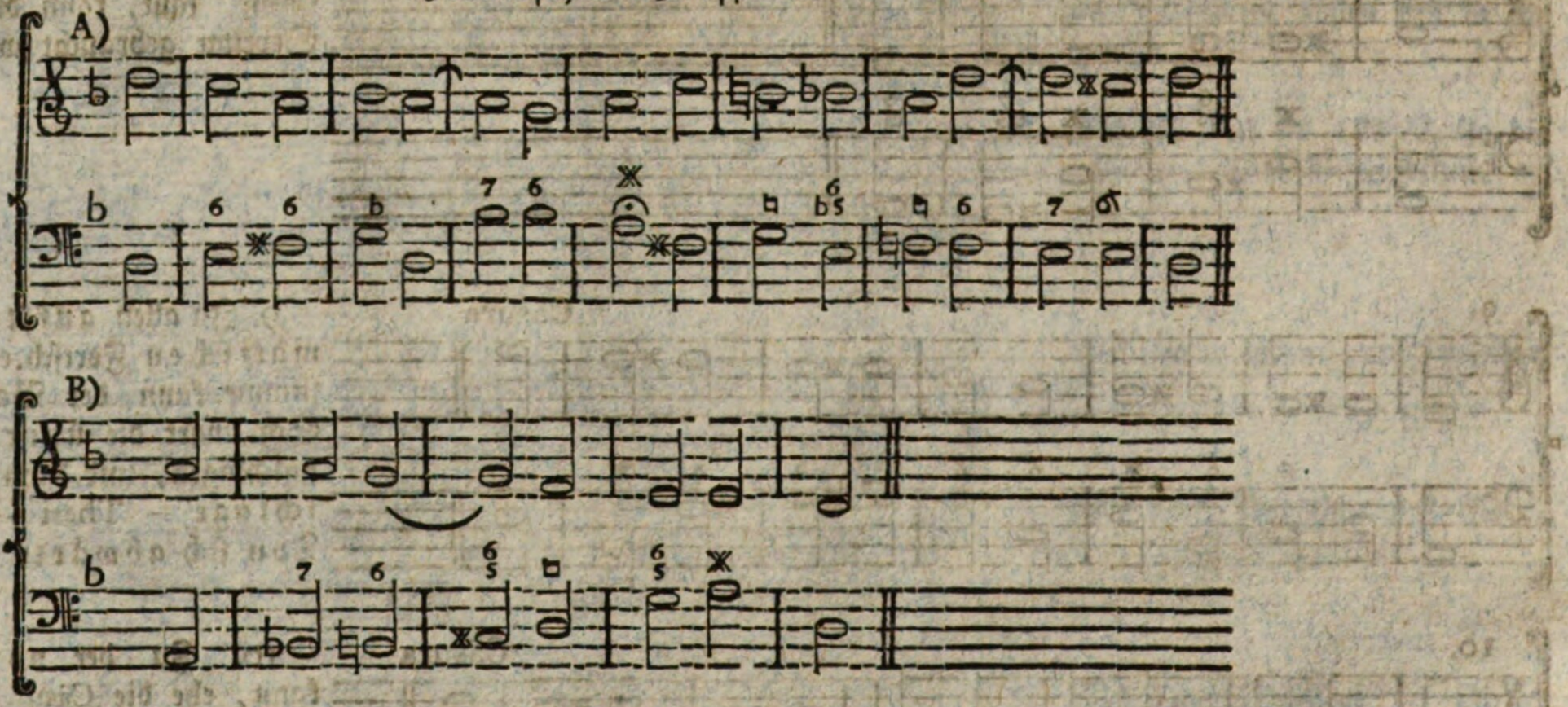


9. In allen aufsteigenden chromatischen Fortschreitungen der Oberstimme kann der Baß in der freien Schreibart die übermäßige Quarte anschlagen, und dann selbe im Niederschlage – Thesi — einen halben Ton sich abwärts bewegen.

10. Zu der vorletzten Note kann, ehe die Cäsur einfällt, auch die übermäßige Sexte gebraucht werden.

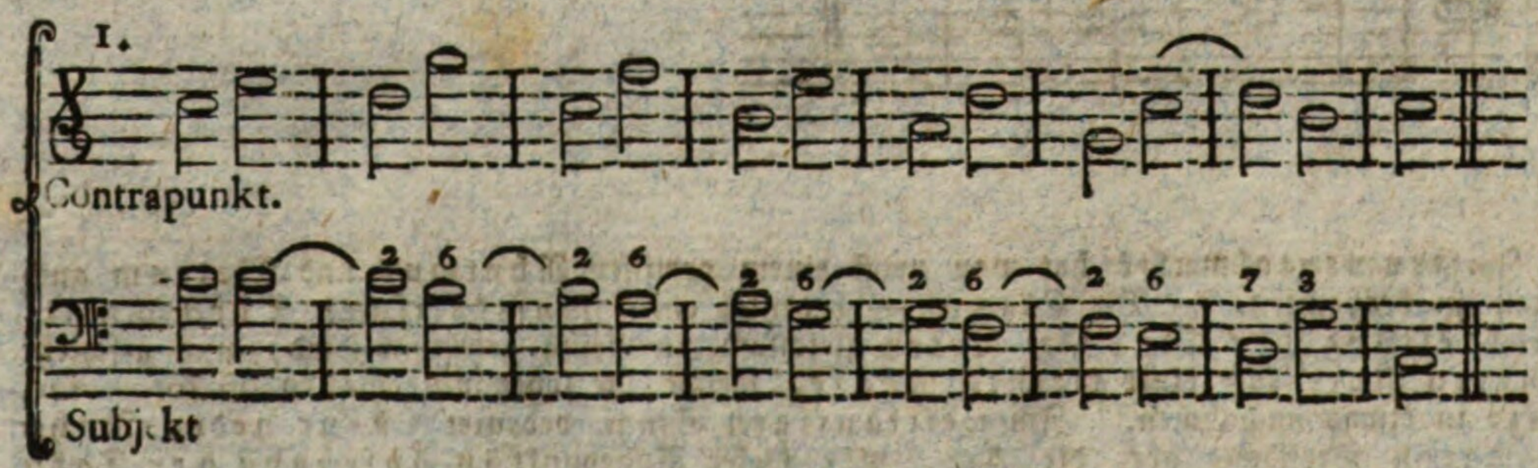
---

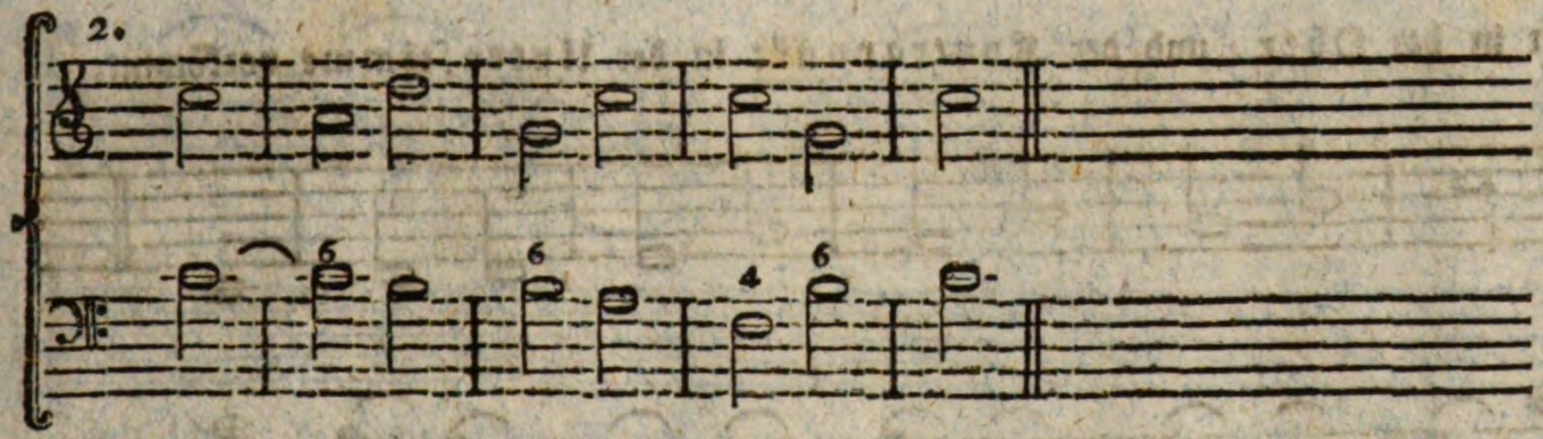
* Cäsur. In der Vokal- und Instrumentalmusik hat man nebst einem gewissen Rhytmus und Metrum auch die Regeln der Cäsur genau zu beobachten. — Die Cäsura — bedeutet einen musikalischen Durchschnitt, vermittelst welchem die Fortschreitung der Töne oder Noten gleichsam ein wenig gehemmt wird, und geschieht entweder mit einer etwas längern Note oder einer kleinen Pause, welche die sogenannte clausulam formalem, den Tonschluß oder Kadenze in etwas nachahmen. Im weitläufigen Sinne bedeutet Cäsur jeden Ruhepunkt im Gesange, im engern Verstande aber die Art, wie dieser Ruhepunkt in Ansehung der Taktordnung vollzogen wird; daher giebt es, wie in der Poesie so auch in der Musik, eine männliche und weibliche Cäsur. Männlich wenn sie auf einen guten — weiblich, wenn sie auf einen schlechten Takttheil fällt, u. s. w. Mehreres hier zu sagen, gehört nicht in meinen Plan, und kann in größern Werken nachgeschlagen werden.

Vermischte Beispiele.



3. Vom konsonierenden und dissonierenden gleichen Kontrapunkte mit 2 Stimmen, bei welchem zum Basse eine Oberstimme gemacht wird.



1. Wenn bei einem Thema im Basse eine im Aufschlage gehörte Note in der darauf folgenden im Niederschlage wiederholt wird, und sich einen Grad unter sich bewegt, so kann zu der im Aufschlage wiederholten Note eine Sekunde gemacht werden.

2. Wünscht man eine konsonierende Melodie, dann nimmt man statt der Sekunde eine Sexte.

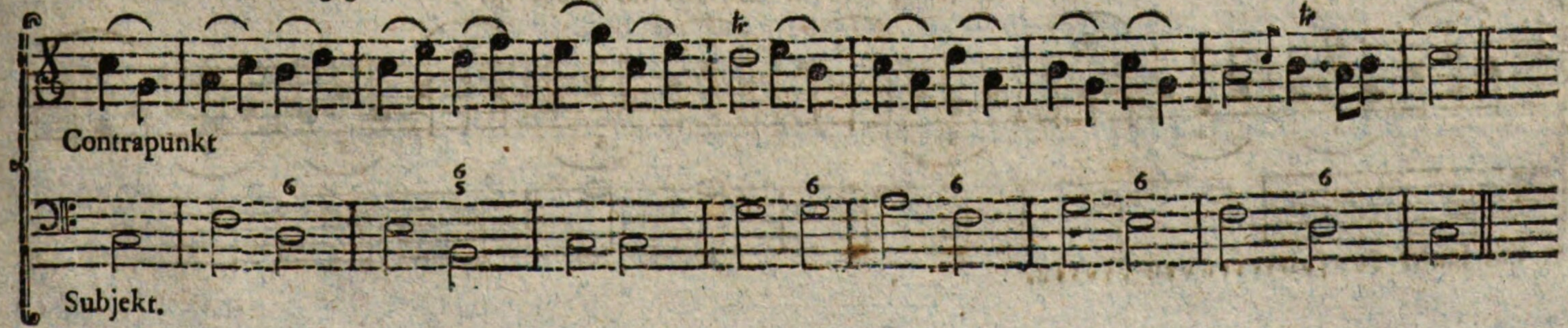
3. Wenn der Baß mit steigenden Quarten und fallenden Quinten fortschreitet, so wechselt die Melodie mit Septimen und Tertien.

4. Der ungleiche Kontrapunkt mit 2 Stimmen entsteht, wenn zwei oder mehrere Noten gegen eine gesetzt werden; dieß geschieht mit harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten.

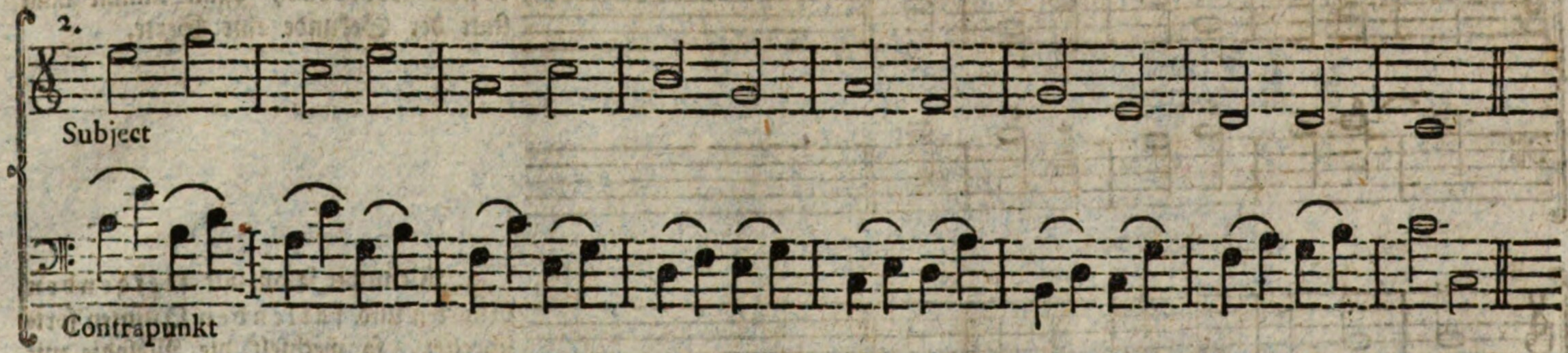
Die folgenden Beispiele beruhen auf lauter konsonierenden Akkorden. Harmonisch sind jene Noten, die zur Harmonie beider Stimmen gehören.

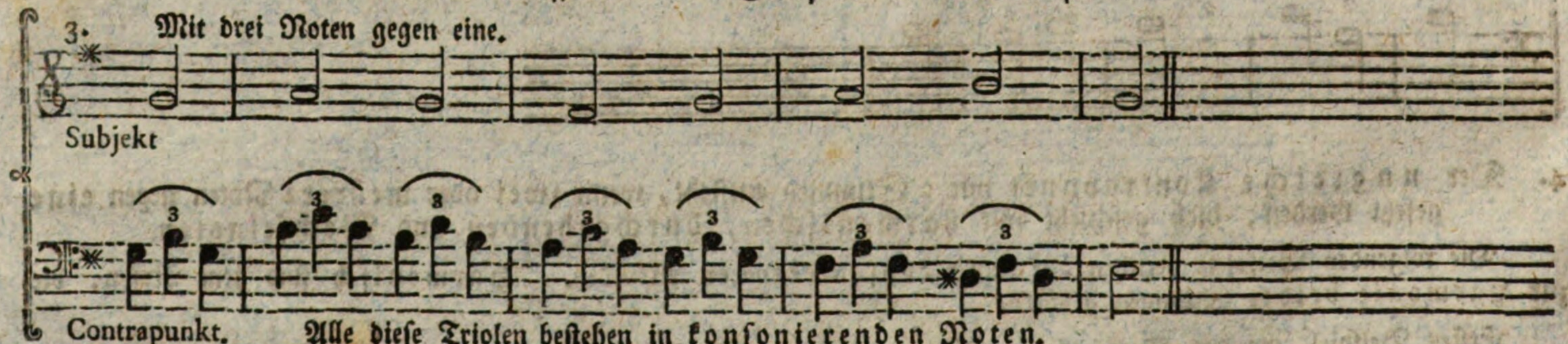
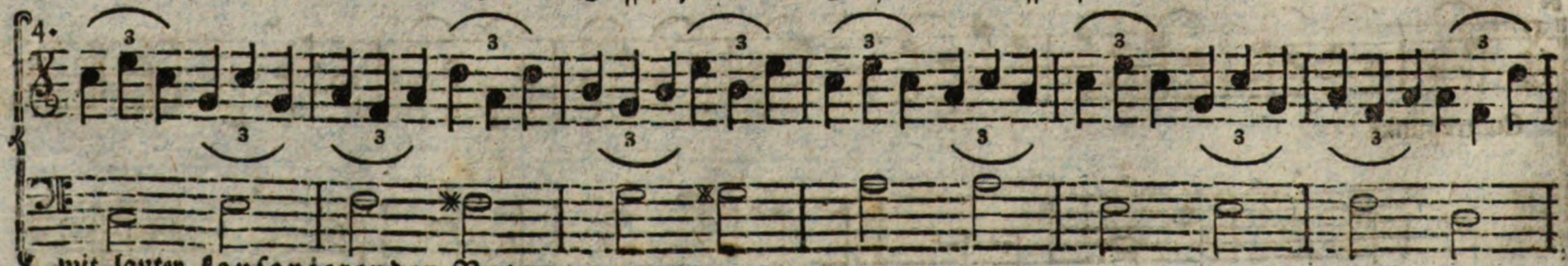
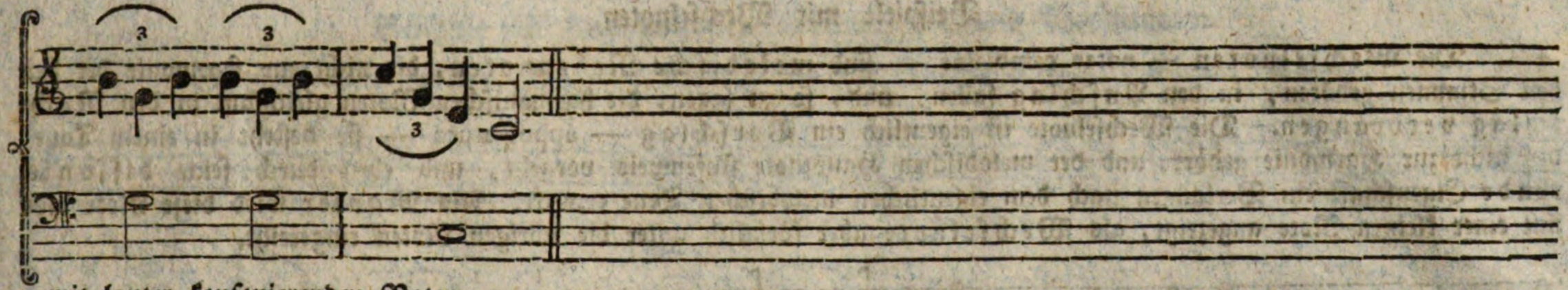
Erstes Beispiel, wo das Subjekt — Thema — sich im Basse und der Kontrapunkt im Diskant befindet.

1) Zwei Noten gegen eine.



Zweites Beispiel, wo das Subjekt in der Ober- und der Kontrapunkt in der Unterstimme vorkömmt.



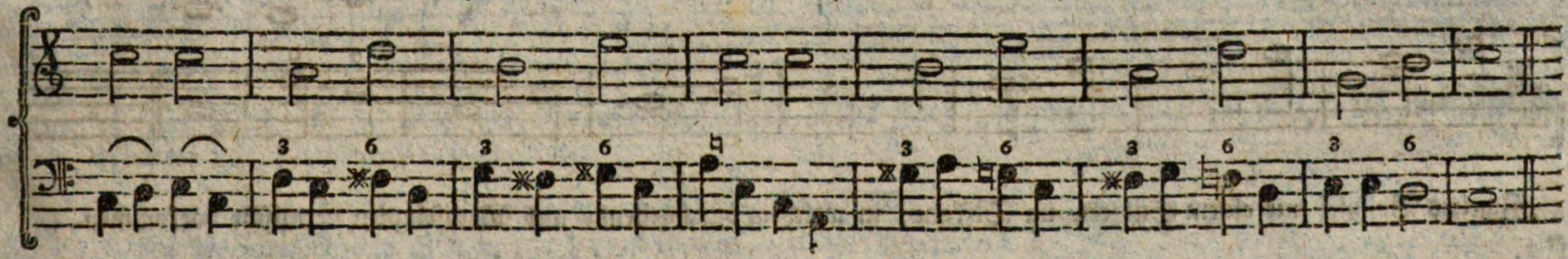
Drittes Beispiel mit dem Subjekte in der Oberstimme.

Viertes Beispiel, wo das Subjekt im Basse ist.



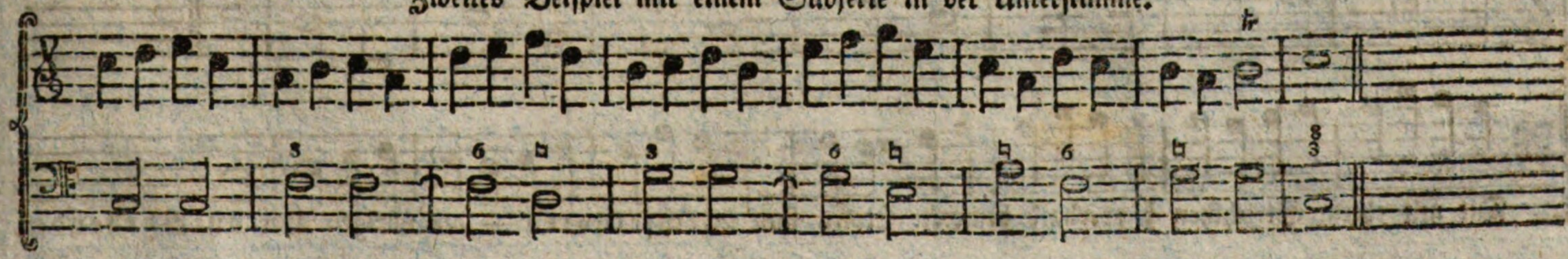
mit lauter konsonierenden Noten.

Beispiele mit durchgehenden Noten.

Die durchgehenden Noten sind jene, welche nicht zur Harmonie gehören, sondern in den Nachschlag kommen. Sie dürfen daher

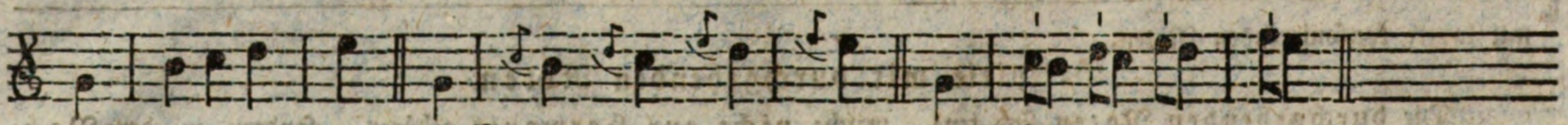
1) nicht zu langsam geschehen oder in großen Noten vorkommen, damit sie durch ihren Uebelklang die Harmonie nicht verderben;
2) auch nicht sprung- oder stufenweise angebracht werden.

Erstes Beispiel mit einem Subjekte in der Oberstimme.

Zweites Beispiel mit einem Subjekte in der Unterstimme.



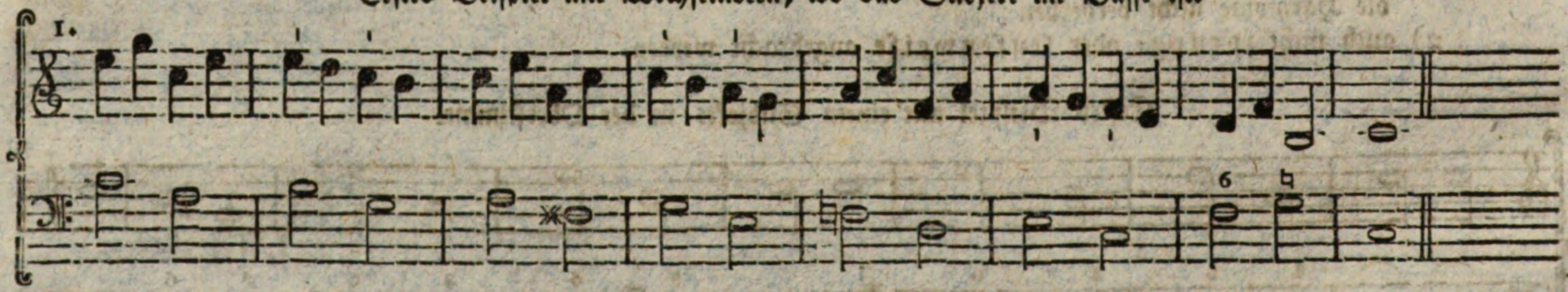
Beispiele mit Wechselnoten.

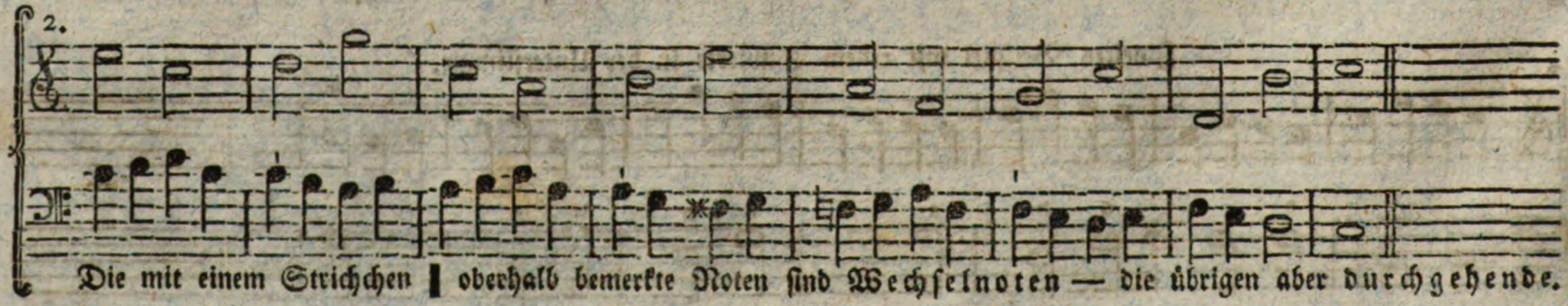
Die Wechselnoten — notae cambiatae — sind melodische Nebennoten, die nicht zur Harmonie der beiden Stimmen gehören, in den Anschlag fallen, und, so zu sagen, die harmonischen Noten gleichsam in den Nachschlag verdrängen. Die Wechselnote ist eigentlich ein Vorschlag — appogiatura — sie besteht in einem Tone, der nicht zur Harmonie gehört, und der melodischen Hauptnote stufenweis vorgeht, und eben durch seine dissonierende Eigenschaft ein Verlangen nach dem eigentlichen melodischen Tone erweckt. Als Manier wird diese Note blos mit einer kleinen Note angezeigt, als Wechselnote aber förmlich unter die übrigen Noten eingereiht.



anstatt. — als Manier als Wechselnote.

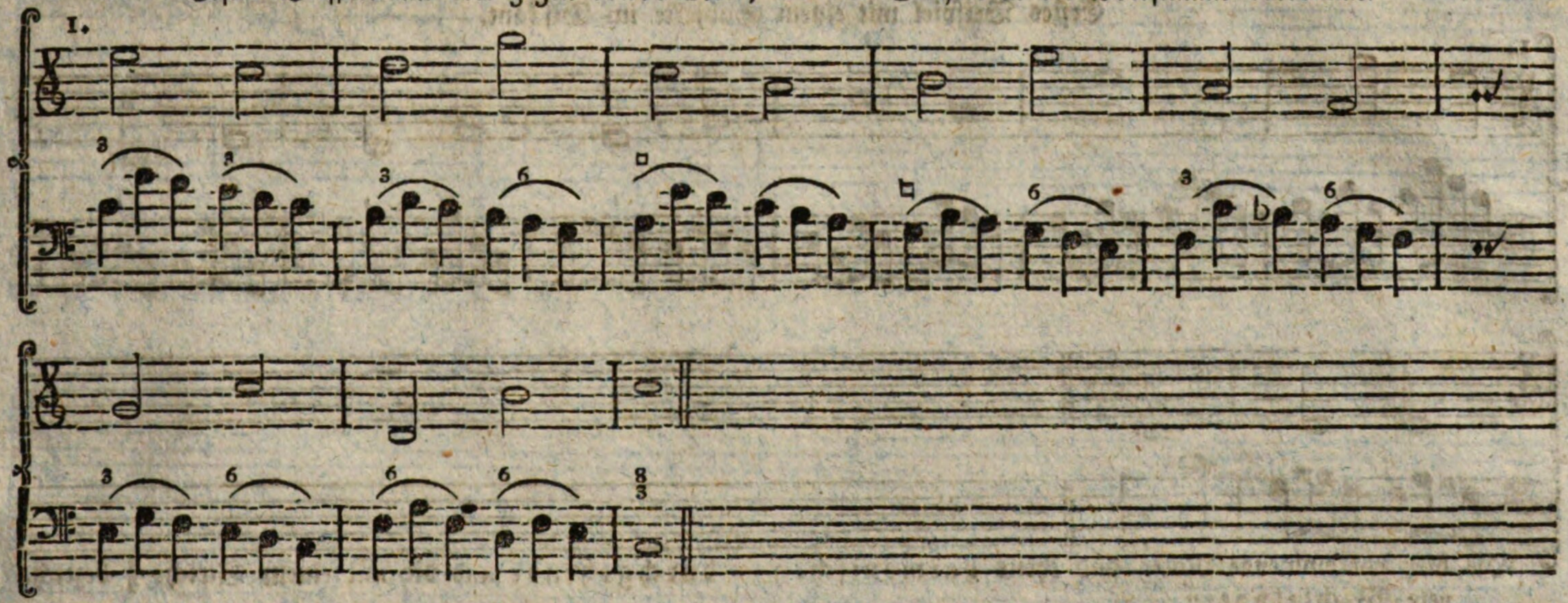
Erstes Beispiel mit Wechselnoten, wo das Subjekt im Basse ist.



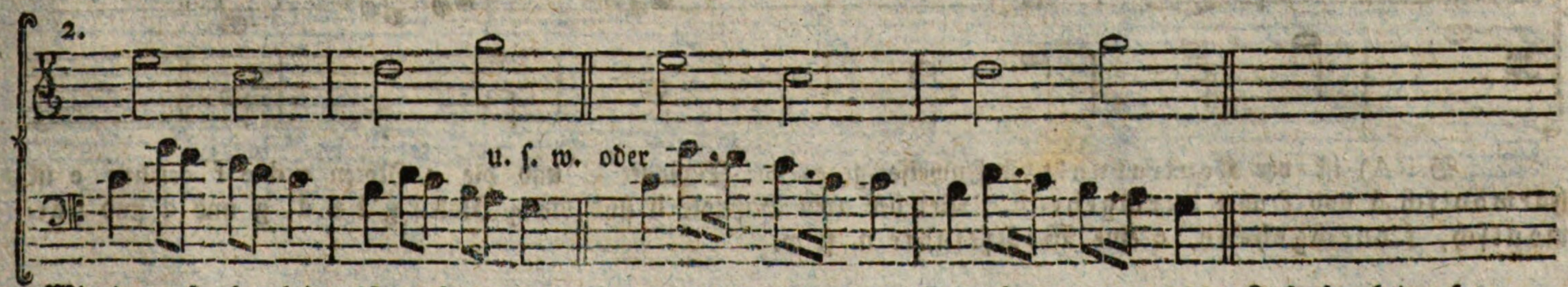
Zweites Beispiel mit einem Subjekte im Diskant, in welchem durchgehende und Wechselnoten vermischt vorkommen.

Die mit einem Strichchen | oberhalb bemerkte Noten sind Wechselnoten — die übrigen aber durchgehende.

Beispiele mit harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten.

Erstes Beispiel mit drei gegen einer Note, wo das Subjekt in der Oberstimme vorkömmt.

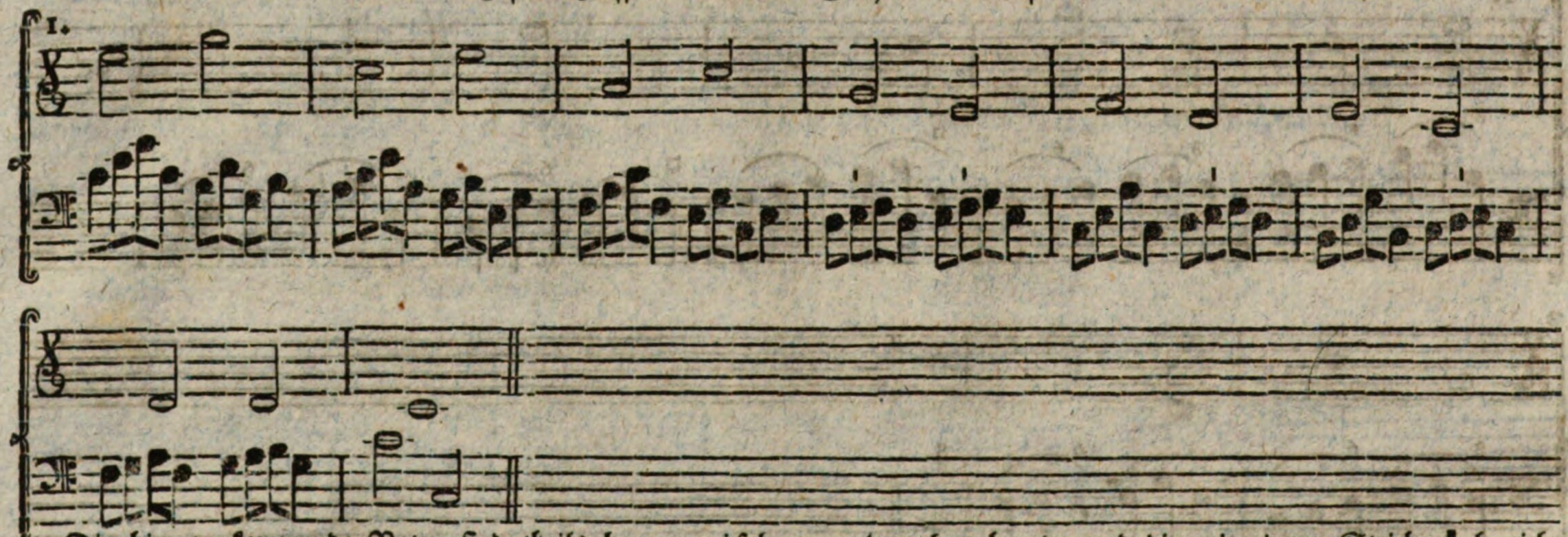


Hier ist das Subjekt im Basse mit Triolen begleitet; jeder Fuß hat eine Triole — sie bestehen aus harmonischen und durchgehenden Noten.

In der ersten Triole ist c und g harmonisch, d durchgehend
In der 2ten Triole ist e und c harmonisch, d durchgehend
} u. s. w.

Wie der erste bearbeitet ist muß der 3te und 5te, und wie der 2te so auch der 4te und 6te Takt bearbeitet seyn.

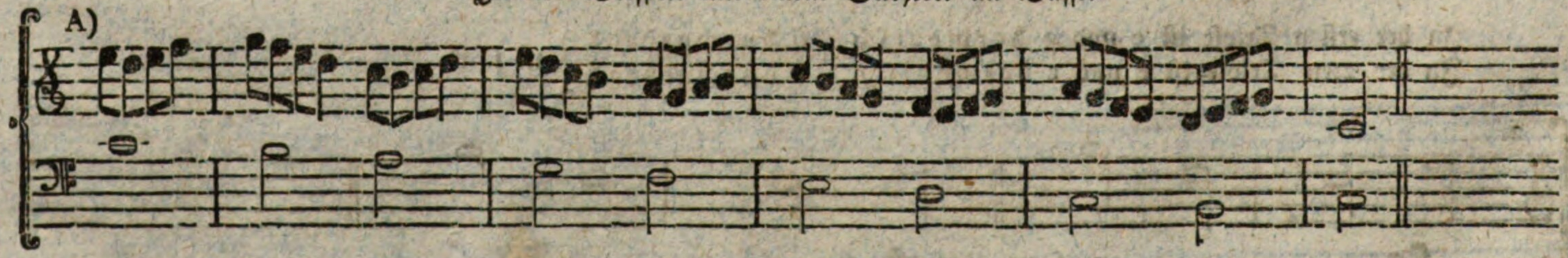
Beispiele mit vier Noten gegen eine.

Erstes Beispiel mit einem Subjekte im Diskant.

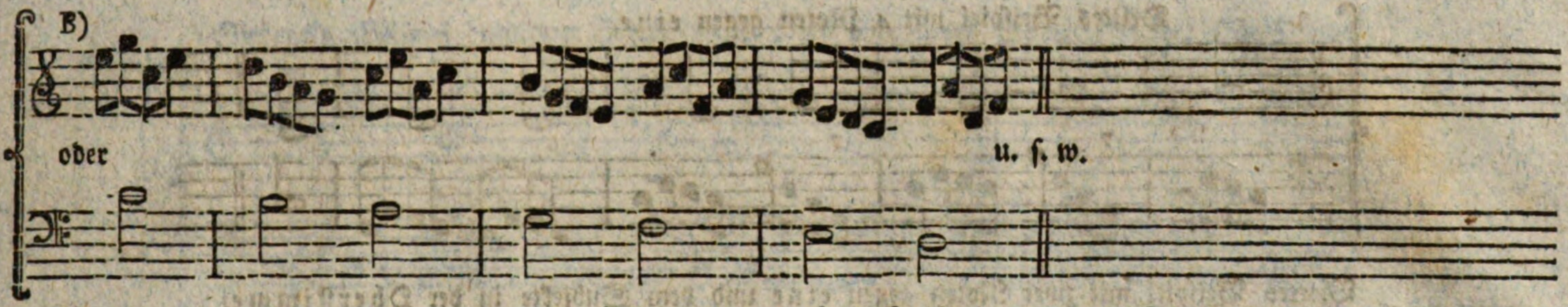


Die hier vorkommende Noten sind theils harmonischen – durchgehende und die mit einem Striche | bezeichnete Wechselnoten.

Zweites Beispiel mit einem Subjekte im Basse.

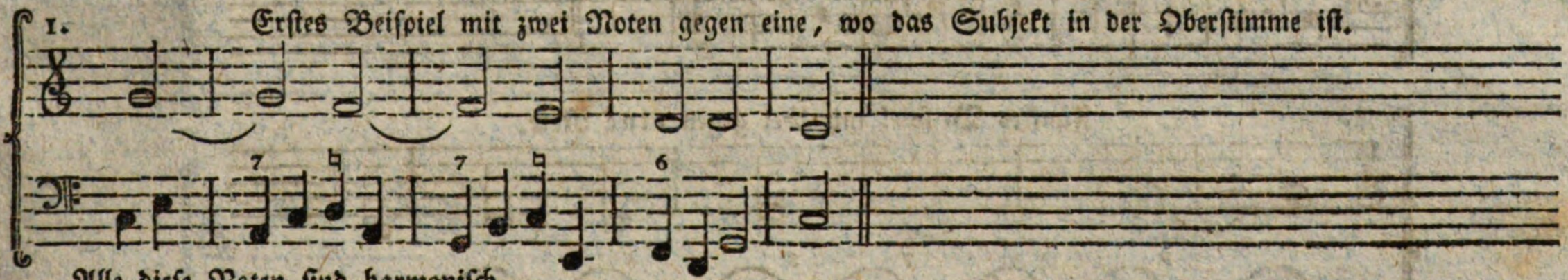


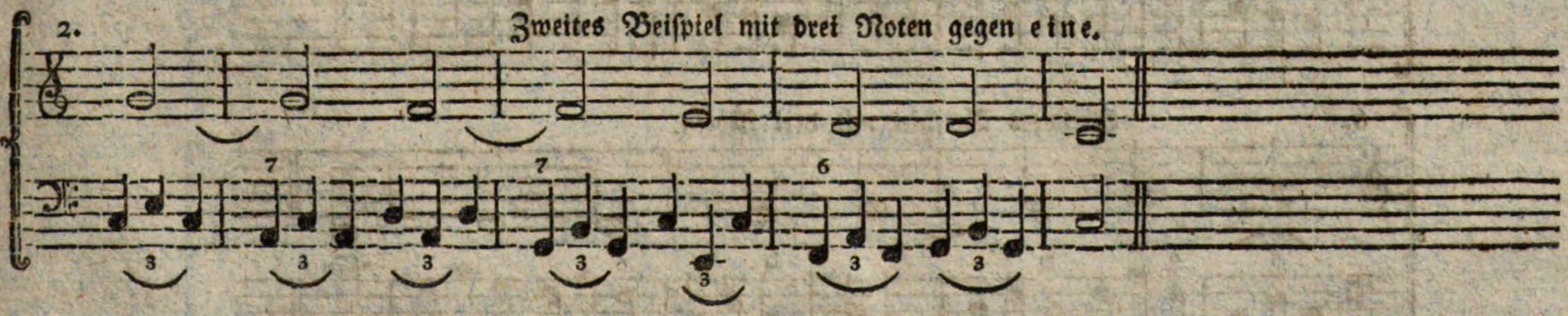
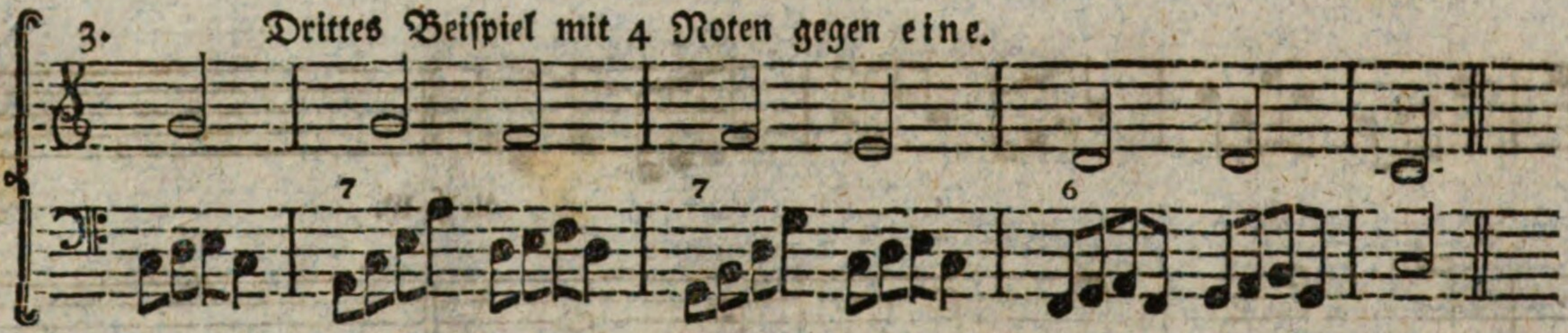
Bei A) ist der Kontrapunkt stufenweise gegen die Baßnote C und die 4 Noten e d e f gesetzt; e ist harmonisch d und f aber durchgehend. Bei der 2ten Baßnote h sind die 4 Noten g f e d; g und d sind harmonisch, f durchgehend, e eine Wechselnote u. s. w.



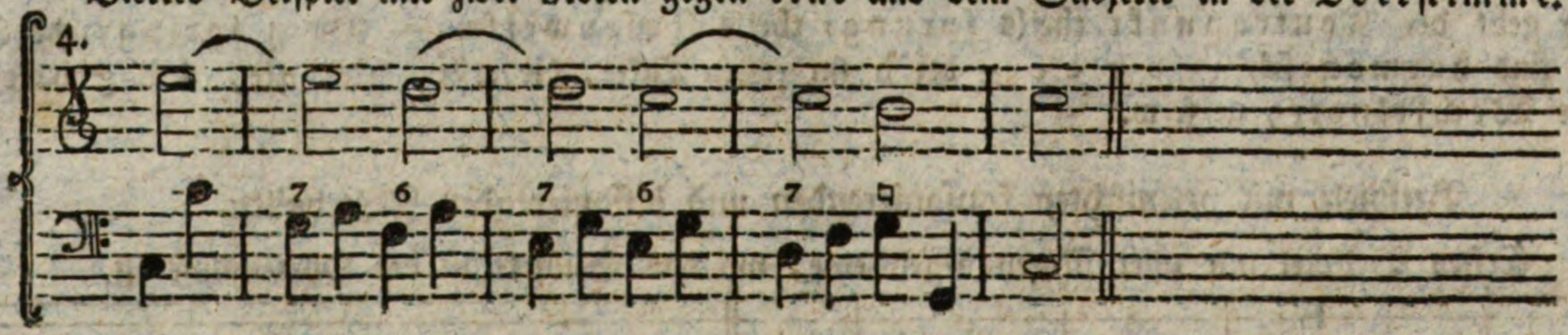
Bei B) geht der Kontrapunkt theils sprung- theils stufenweise. — Die 4 springende Noten im Anfange bei c sind harmonisch — e g c e — bei h im ersten Takte, die erste, 2te, 4te, d h g harmonisch, die 3te a ist eine Wechselnote, u. s. w.

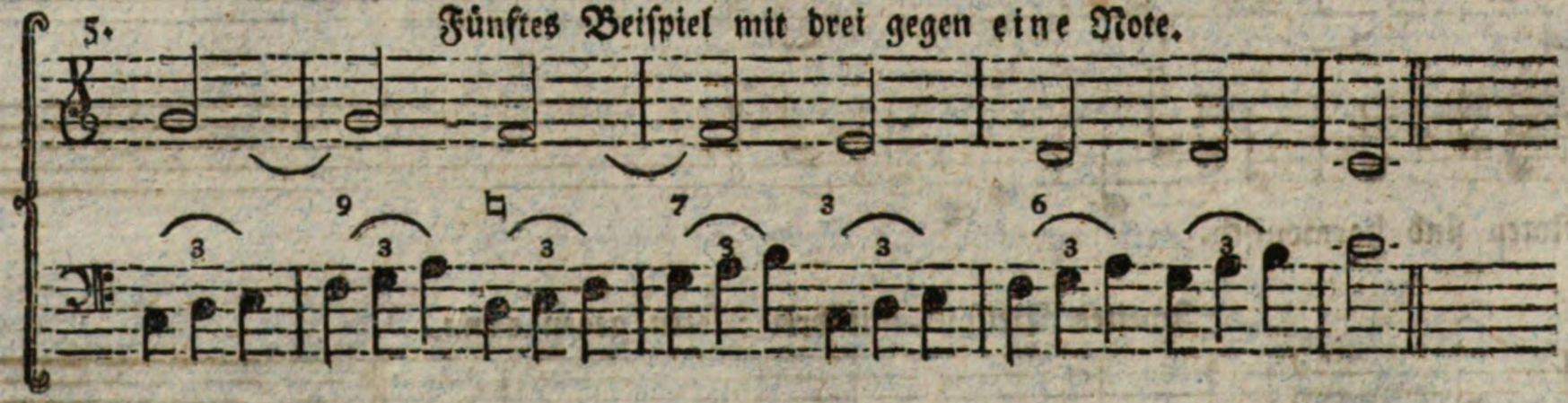
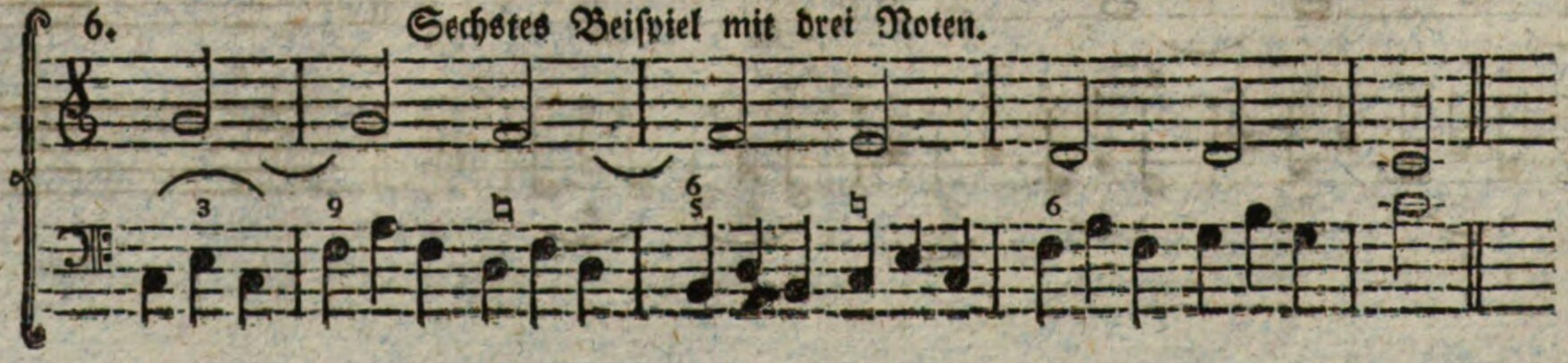
Beispiele mit vermischten konsonierenden und dissonierenden Intervallen.

1. Erstes Beispiel mit zwei Noten gegen eine, wo das Subjekt in der Oberstimme ist.

Alle diese Noten sind harmonisch.

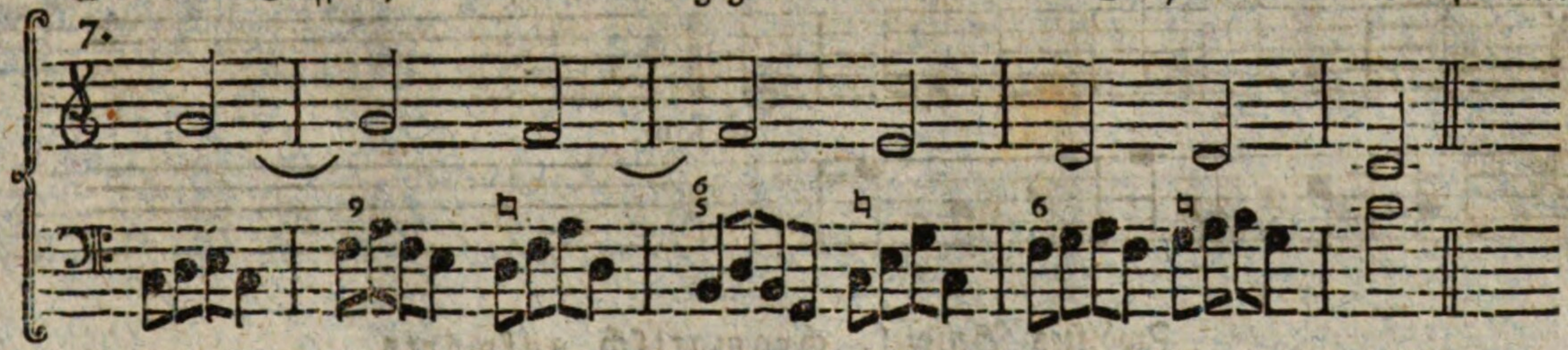
2. Zweites Beispiel mit drei Noten gegen eine.

3. Drittes Beispiel mit 4 Noten gegen eine.

Viertes Beispiel mit zwei Noten gegen eine und dem Subjekte in der Oberstimme.

4.

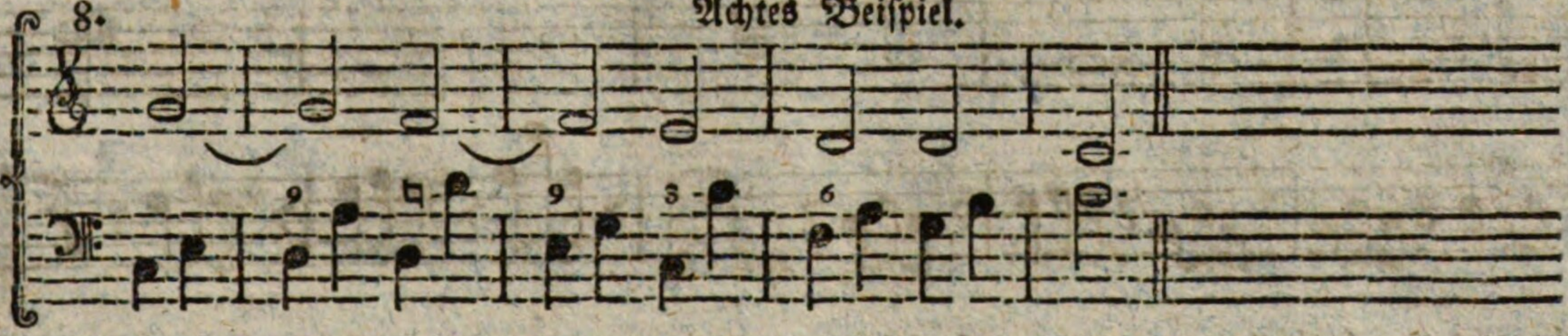


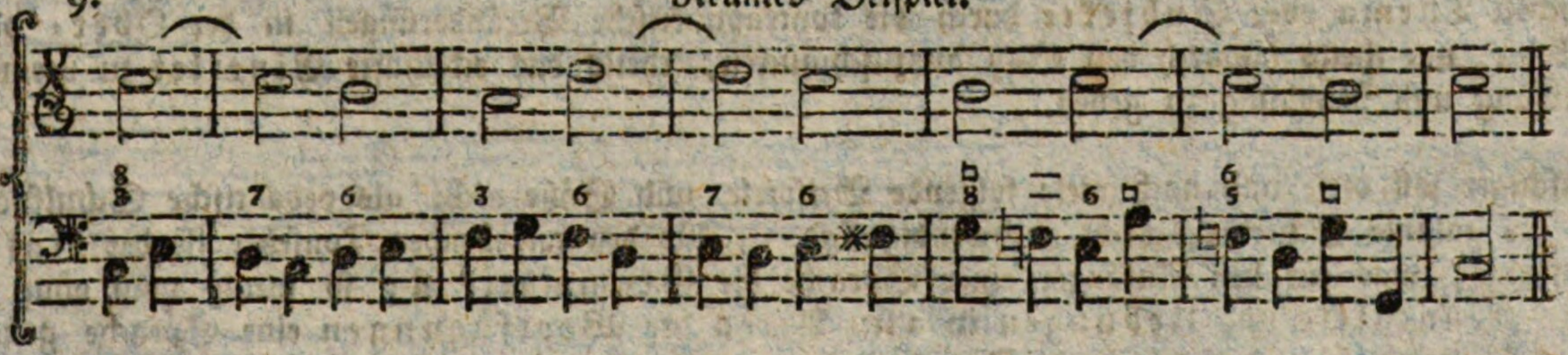
5. Fünftes Beispiel mit drei gegen eine Note.

6. Sechstes Beispiel mit drei Noten.

Siebentes Beispiel, mit vier Noten gegen eine und einem Subjekte in der Oberstimme.

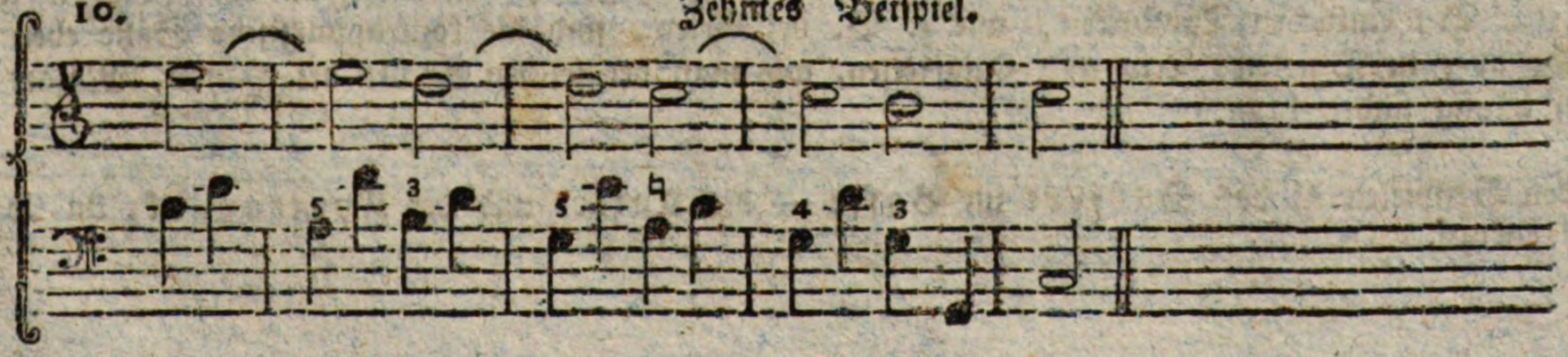
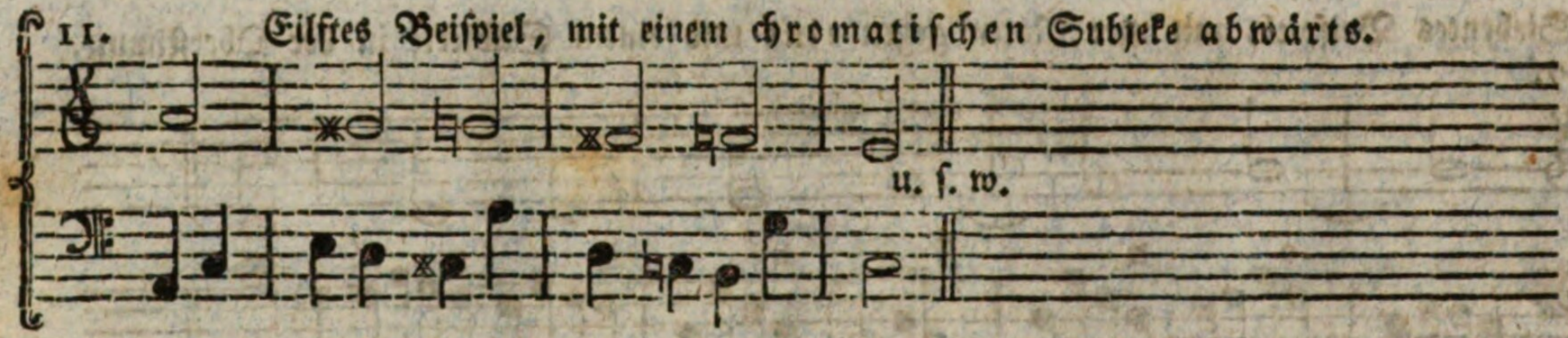
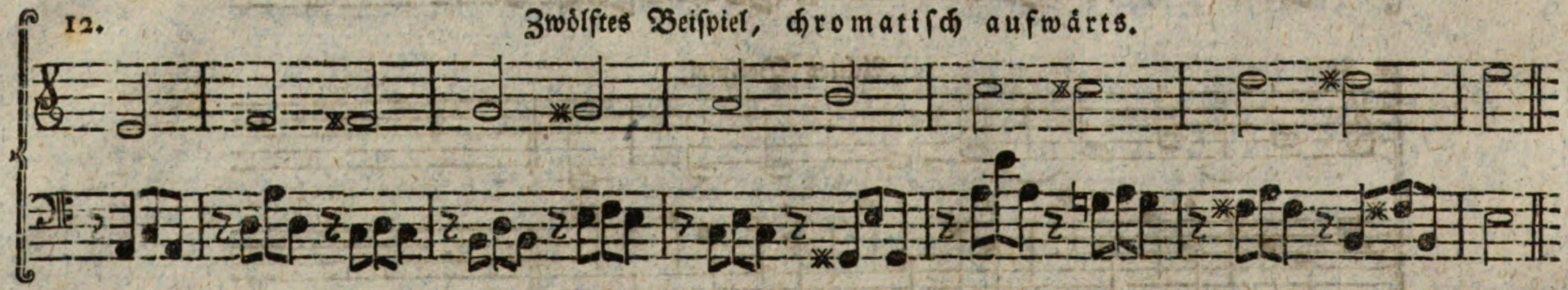
7.



Achtes Beispiel.

8.

Neuntes Beispiel.

9.

Zehntes Beispiel.

10.

11. Eilftes Beispiel, mit einem chromatischen Subjeke abwärts.

12. Zwölftes Beispiel, chromatisch aufwärts.

Man sieht aus den bisherigen — und noch folgenden Beispielen — welche Schattierungen und Wendungen man einem einfachen Thema oder Subjekte durch die kontrapunktische Veränderungen in der Ober- oder Unterstimme geben kann, um theils dadurch den Satz auszuschmücken, theils das eckelhafte Einerlei zu vermeiden, und selben mehr Schwung und Rundung zu geben.

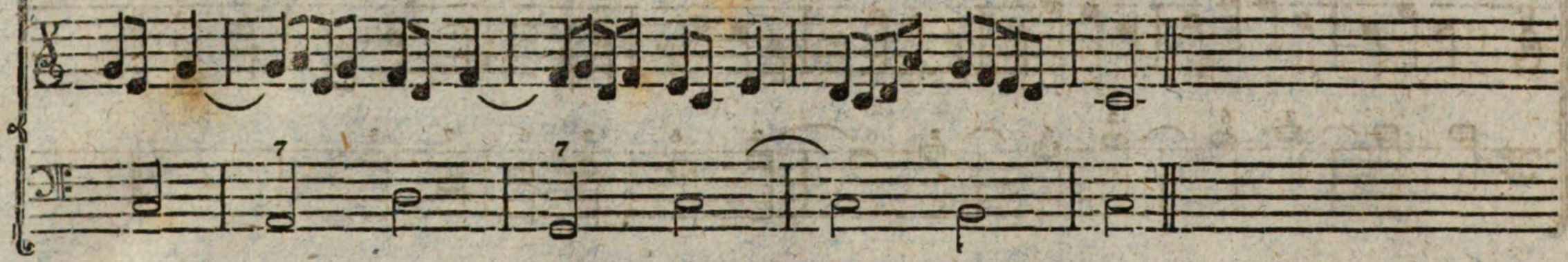
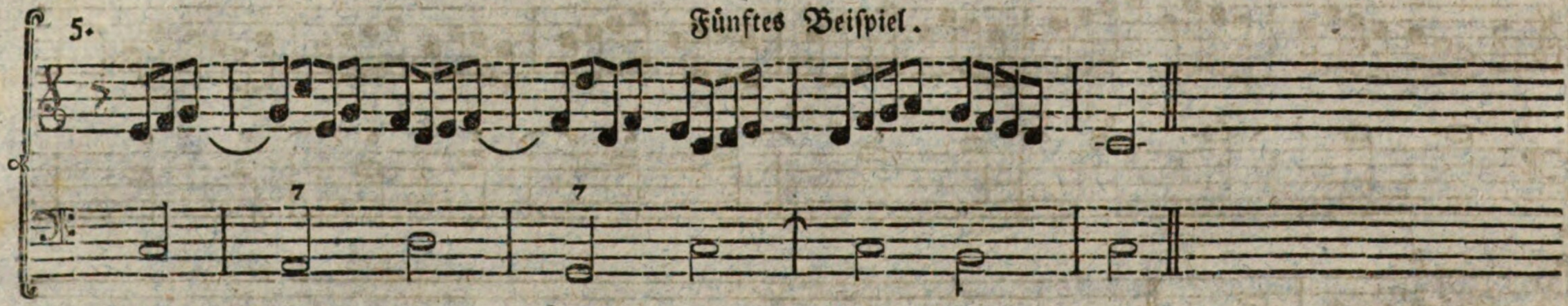
Ein Anfänger soll diese und noch viele folgende Beispiele und Sätze nicht als pedantische Schulfuchsereien ansehen, die für die galante Schreibart nicht nothwendig sind. „Für den angehenden Tonsetzer ist der einfache Kon„trapunkt dasjenige, was für den Anfänger einer Sprache die Grammatik ist; so wenig man ohne hinlängliche „grammatische Kenntnisse und Uebungen in allen Arten der Wortfügnngen eine Sprache gründlich erler„nen kann, eben so wenig kann der angehende Tonsetzer ohne hinlangliche Uebungen im Kontrapunkte Fort„schritte machen." Bei einfachen Tonstücken, wie z. B. bei Arien, sind die kontrapunktische Sätze eben nicht nothwendig, destomehr aber in Duetten, Trio und Quartetten, wie man dergleichen Stellen bei Haydn, Mozart und andern soliden Tonsetzern häufig finden kann.

Bei folgenden Beispielen ist das Subjekt im Basse — der Unter- und der Kontrapunkt im Diskante — oder der Oberstimme.

1. Erstes Beispiel.

2. Zweites Beispiel.

3. Drittes Beispiel.

4. Viertes Beispiel.

5. Fünftes Beispiel.

Nun folgen Beispiele, wo das Subjekt und der Kontrapunkt aus Noten von verschiedener Geltung bestehen.

A) Wenn in einem Subjekte 2, 3 und mehrere geschwinde Noten vorkommen, so können im Kontrapunkte auch 2, 3 und mehrere geschwinde Noten angebracht werden.

B) Oder, wenn bei einem Subjekte eine langsame Note vorkömmt, so können im Kontrapunkte 2 oder mehrere geschwinde statt finden.

Subjekt

I.

Contrapunkt

A)

I.

2.

3.

4.

B)

II.

I.

2.

3.

§. 9. Von dem doppelten Kontrapunkte.

„Der doppelte Kontrapunkt ist eine Verkehrung — eversio — zweier Stimmen, vermittelst welcher „eine Unter- zur Oberstimme, und umgekehrt eine Ober- zur Unterstimme gemacht wird."

Diese Art Komposition ist überall anwendbar, vorzüglich aber ist ihr eigentlicher Platz in der Fuge, wo der Doppelkontrapunkt am nothwendigsten ist; denn er ist eine besondere Art des Satzes, bei welchem zwei oder auch mehrere Stimmen ohne Verletzung der Harmonie so gegeneinander verwechselt werden, daß eine um eine Oktave, None, Dezime u. s. w. tiefer oder höher kann versetzt werden; dabei darf aber der Satz — oder das Subjekt — Thema — an seiner grammatischen Reinheit nichts leiden, und man muß schon bei der Auswahl des Subjekts darauf bedacht seyn, daß das gewählte Subjekt von der Art ist, daß die Stimmen gehörig untereinander können verwechselt werden, und bei der Umwendung derselben keine verbotene Quinten oder Oktavgänge vorkommen.

Es sind sieben Gattungen des doppelten Kontrapunktes, wovon der
1ste in der Oktave — oder Quintdezime,
2te in der Dezime — oder Tertie,
3te in der Duodezime — oder Quinte
die vorzüglichsten sind. Uebrigens sind sie in Kochs Lexikon in folgender Ordnung aufgestellt, als:

Der doppelte Kontrapunkt.

1. in der Sekunde	—	oder None	5. in der Sexte	—	oder Terzdezime
2. in der Tertie	—	oder Dezime	6. in der Septime	—	oder Quarte
3. in der Quarte	—	oder Undezime	7. in der Oktave	—	oder Dezimequinte.
4. in der Quinte	—	oder Duodezime			

Obwohl die Regeln, die bei dem einfachen Kontrapunkte beobachtet werden, auch bei dem Doppelten statt finden, so hat doch letzterer noch besondere Regeln, die sich bei Versetzung und Abänderung der Intervallen einfinden, wie schon bei der Dezime, Undezime u. s. w. bemerkt worden.

Von dem doppelten Kontrapunkte in der Oktave oder Prime.

Bei Gestaltung dieses doppelten Kontrapunktes wird bei der Verkehrung der Stimme eine gegen die andere eine Oktave tiefer oder höher:

1	2	3	4	5	6	7	8.
8	7	6	5	4	3	2	1.

So wird also in der Umwendung des Satzes aus der

Prime	Secunde	Tertie	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave	} zur
Oktave	Septime	Sexte	Quinte	Quarte	Tertie	Secunde	Prime	

umgewandelt, welches ich schon in meinem ersten Werke bei dem Artikel Tonverbindungen Pag. 21. angezeigt habe.

1) Hiebei ist noch zu merken, daß der Einklang — oder die Prime — und die Oktave, so lange der Satz zweistimmig ist, allzeit in Arsi — im Aufschlage, nicht aber in Thesi — im Niederschlage, oder, welches einerlei ist, in dem schlechten und nicht in dem guten Takttheile, außer im Anfange oder am Schlusse, kann gebraucht werden.

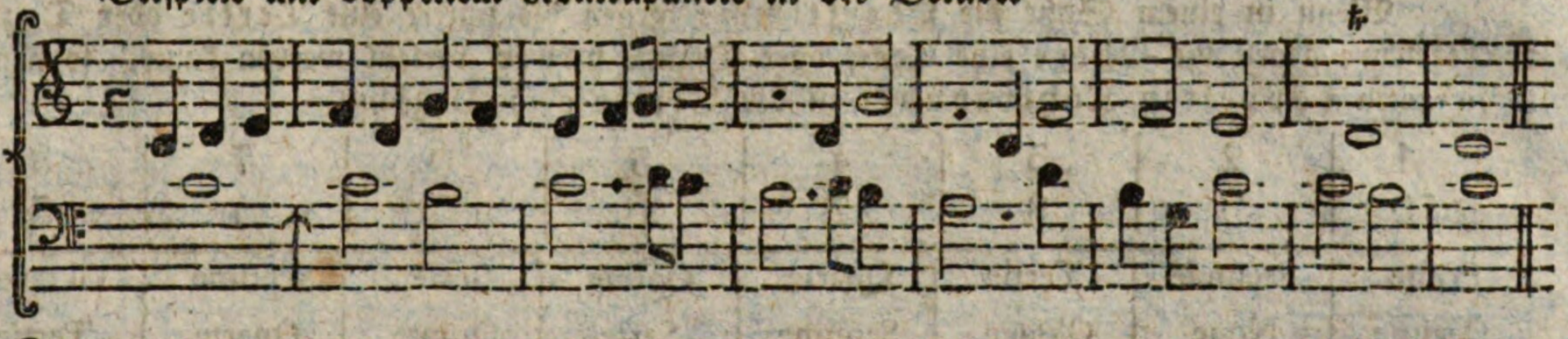
2) Bei dem 3- oder mehrstimmigen Satze aber, wenn zu den beiden den Kontrapunkt führenden Stimmen eine oder mehrere begleitende — ausfüllende Stimmen gesetzt werden, leidet diese Regel eine Ausnahme.

3. Die Quinte darf nie anders, als im Durchgange oder als Wechselnote gebraucht werden.

Beispiele mit doppeltem Kontrapunkte in der Oktave.

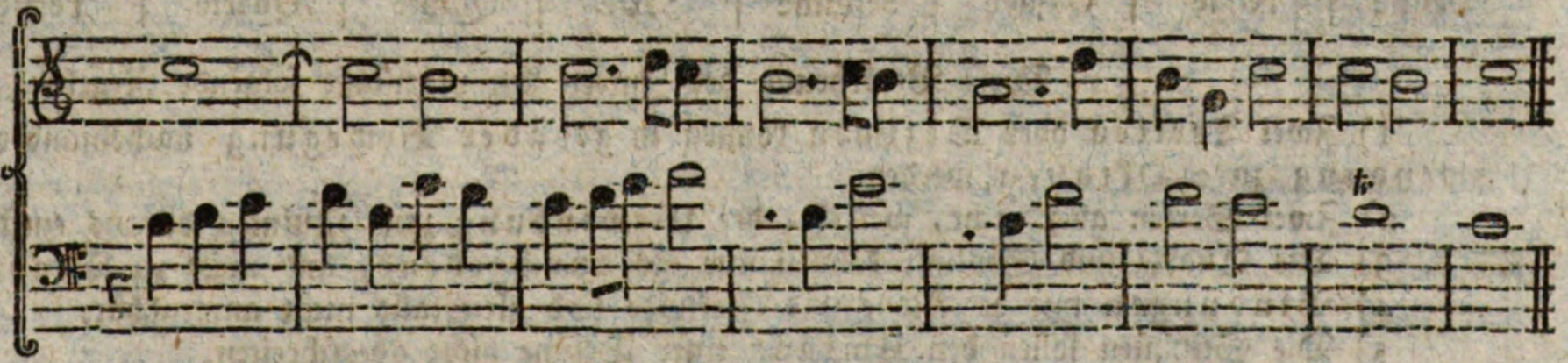
Contrapunkt in der Prime.

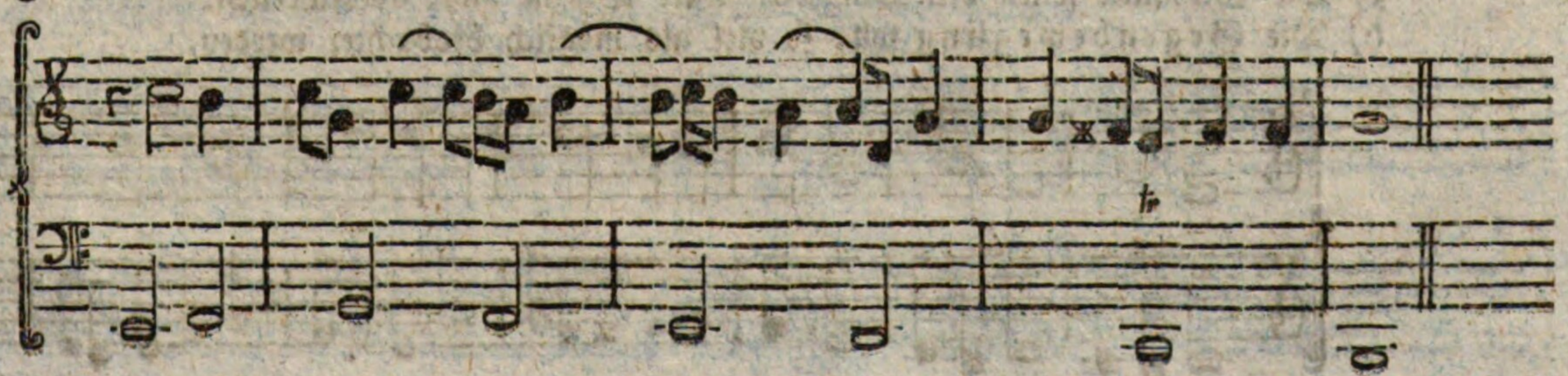
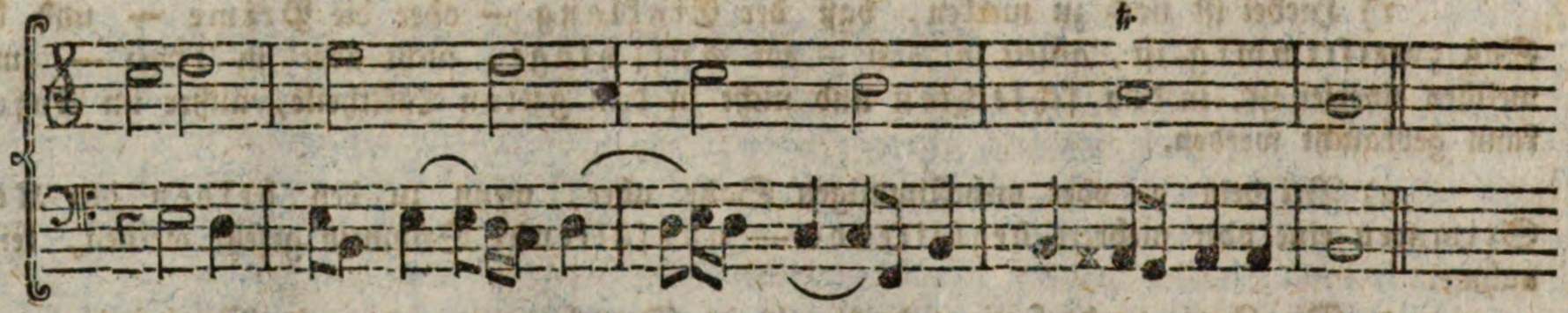
Subjekt.



Subjekt in der Oktave.

Contrapunkt.



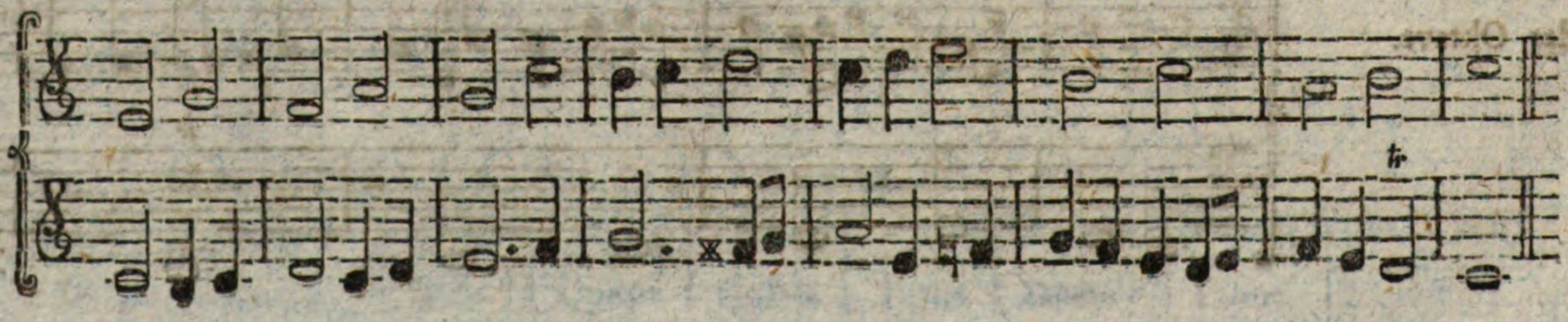
in der Oktave.

in der Prime.

Doppelter Kontrapunkt in der Dezime oder Tertie.

Wenn in einem Satze die Oberstimme gegen die untere eine Tertie oder Dezime tiefer, oder die Unterstimme gegen die Obere eine Tertie oder Dezime höher versetzt werden kann, so nennt man eine solche Komposition einen doppelten Kontrapunkt in der Tertie oder Dezime.

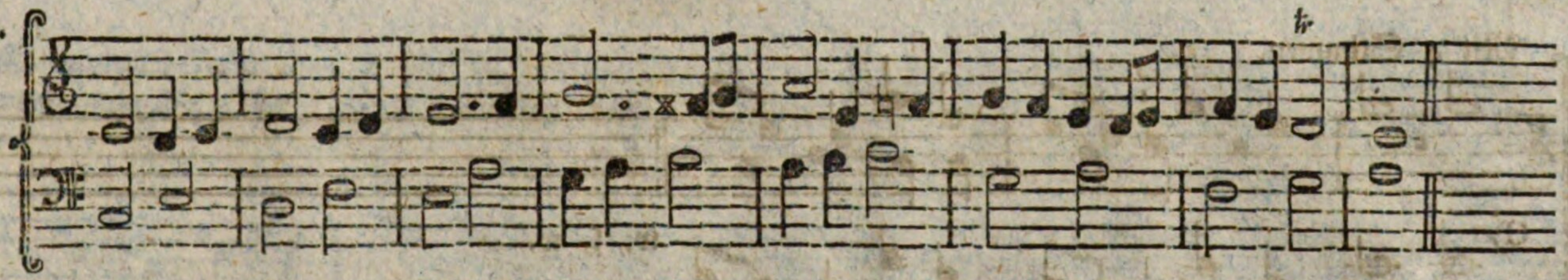
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Prime	Secunde	Tertie	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave	None	Decime.
Decime	None	Oktave	Septime	Sexte	Quinte	Quarte	Tertie	Secunde	Prime

Diese Verkehrung der Intervallen veranlaßt folgende Regeln:

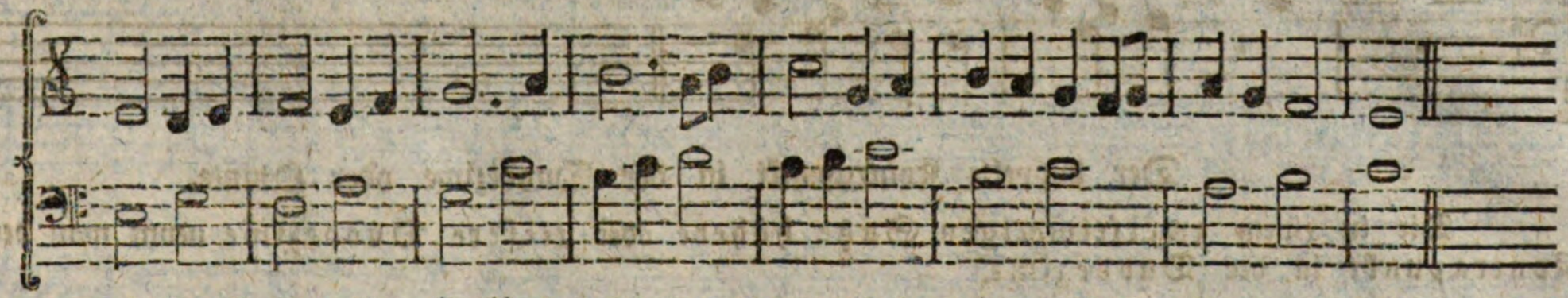
1) Zwei Tertien oder Dezimen können in gerader Bewegung nacheinander folgen, weil sie bei der Umwendung zu 2 Oktaven werden.
2) Zwei Sexten aber nicht, weil bei der Umwendung zwei Quinten daraus entstehen.
3) Die Quarte und Septime können nur als durchgehend, und nicht zu Bindungen gebraucht werden.
4) Bindungen mit der None und Sekunde sind gleichfalls nicht anwendbar.
5) Die Stimmen sollen den Umfang einer Dezime nicht überschreiten.
6) Die Gegenbewegung soll, so viel als möglich beobachtet werden.



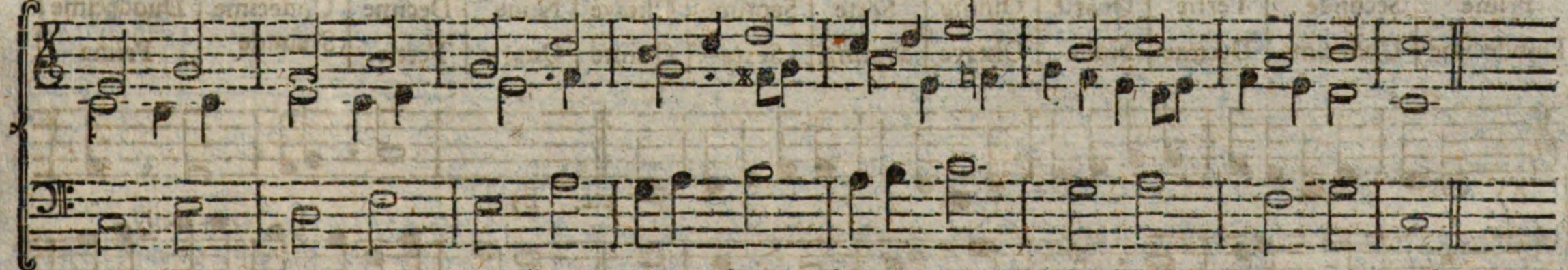
A) Umwendung.



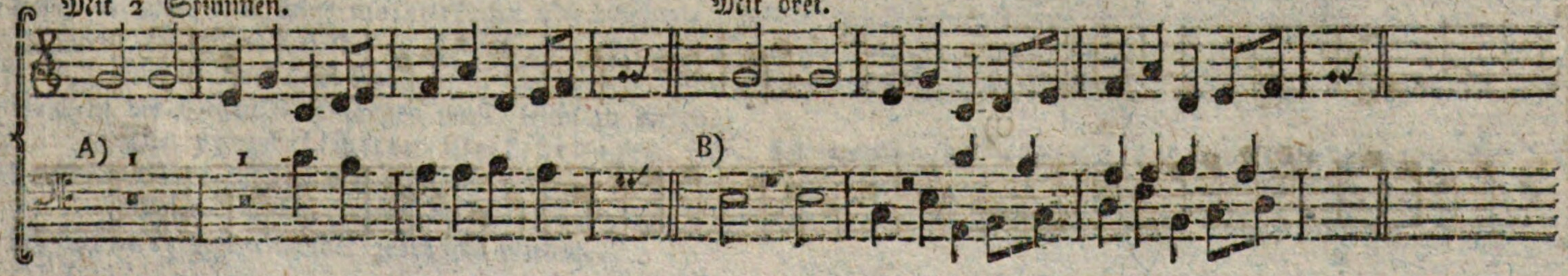
B) Umwendung.

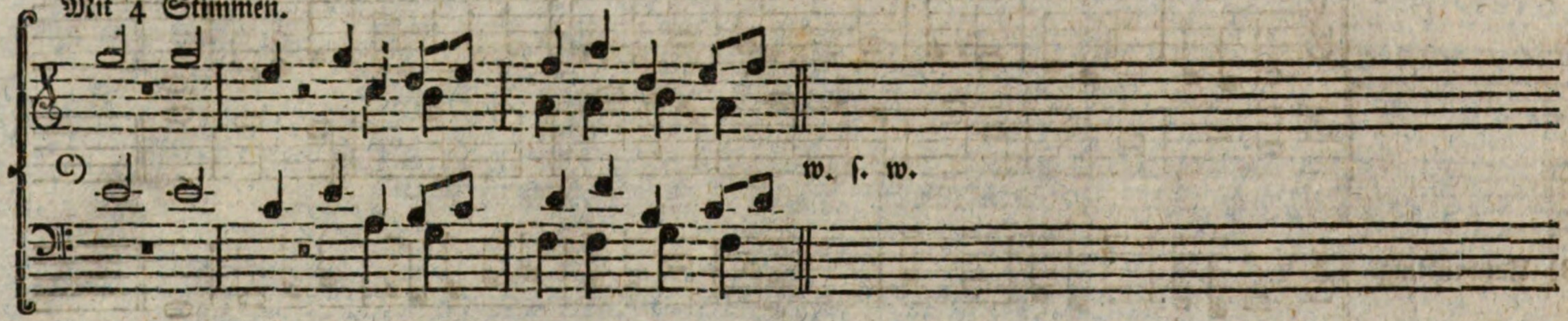


Der Kontrapunkt der Dezime ist mehr für den drei- als zweistimmigen Satze.

Die dritte Stimme findet sich leicht schon im zweistimmigen Satze, wenn man nämlich mit der Oberstimme die tiefere Dezime, oder mit der Unterstimme die höhere Dezime zugleich fortschreiten läßt.

Ist die Modulation, die Gegen- und Seitenbewegung gehörig beobachtet worden, so kann dem 3stimmigen Satze noch die 4te Stimme aus dem zweistimmigen Satze beigesellt werden.

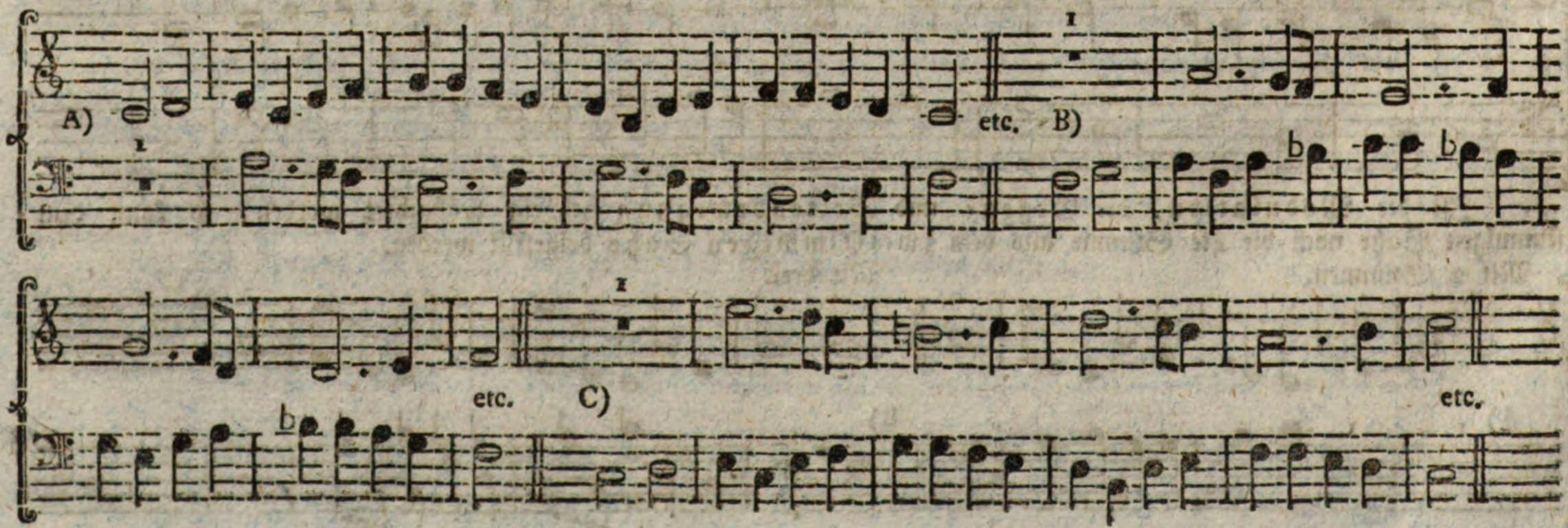
Mit 2 Stimmen. Mit drei.

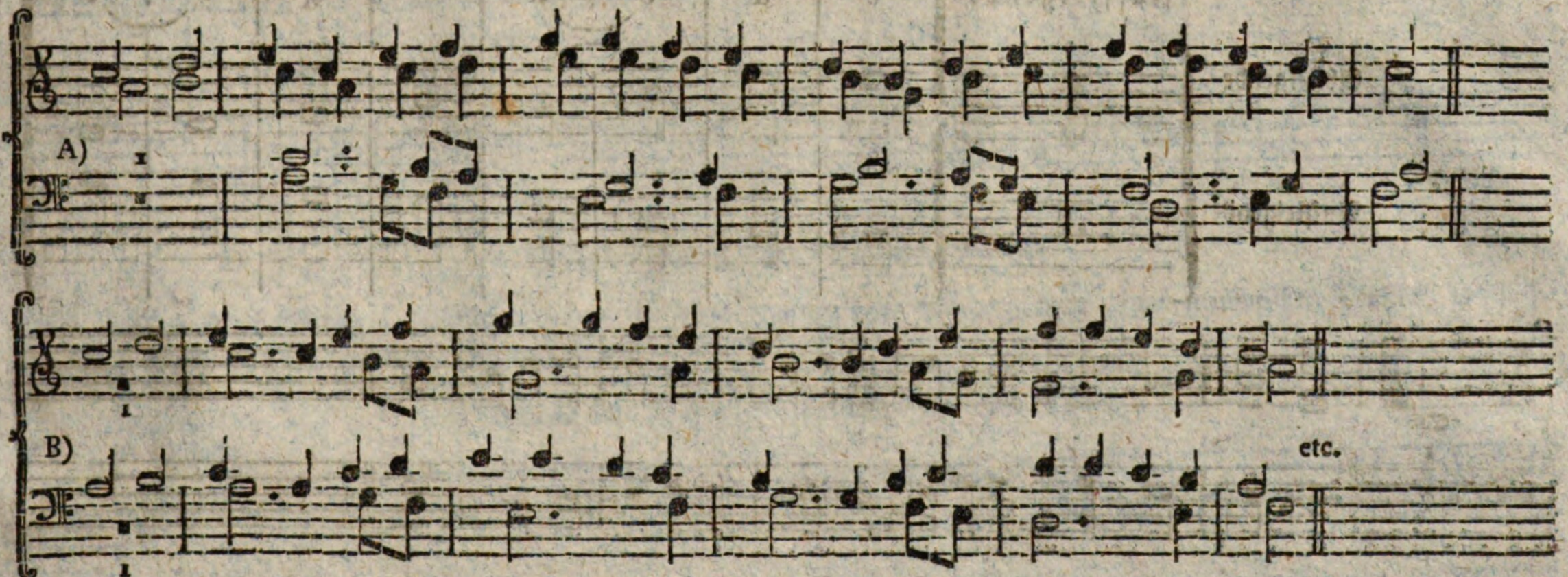


Mit 4 Stimmen.

Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime oder Quinte.

Die in einem zweistimmigen Satze höhere oder tiefere Duodezime nennt man den doppelten Kontrapunkt in der Duodezime.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Prime	Secunde	Tertie	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave	None	Decime	Undecime	Duodecime
Duodecime	Undecime	Decime	None	Oktave	Septime	Sexte	Quinte	Quarte	Tertie	Secunde	Prime



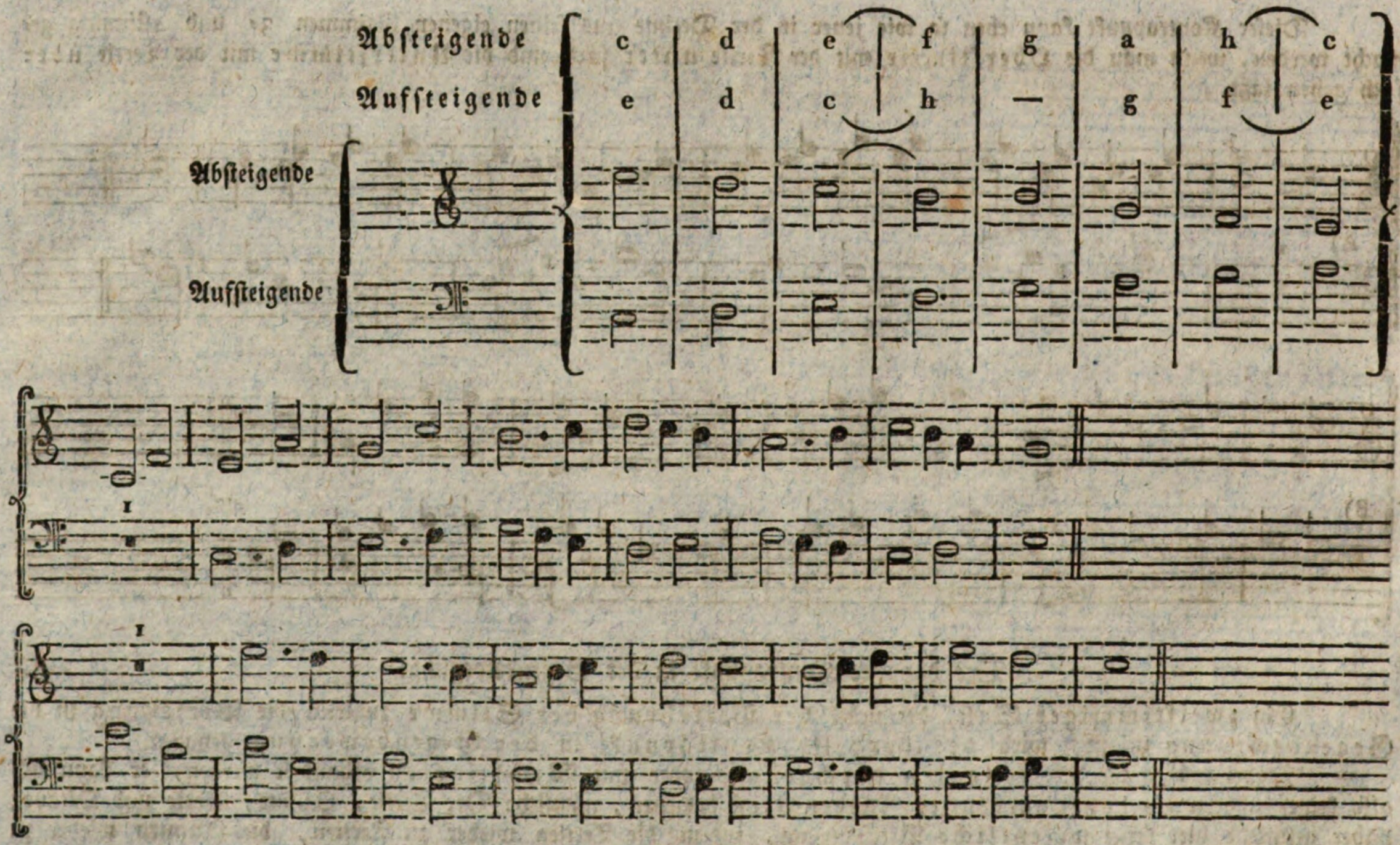
Dieser Kontrapunkt kann eben so wie jener in der Dezime aus seinen eigenen Stimmen 3- und 4stimmig gemacht werden, wenn man die Oberstimme mit der Tertie unter sich und die Unterstimme mit der Tertie über sich gehen läßt.

Der doppelte Kontrapunkt in der Gegenbewegung.

Ein zweistimmiger Satz, der nebst der Verkehrung der Stimme zugleich die Versetzung in die Gegenbewegung zuläßt, wird der doppelte Kontrapunkt in der Gegenbewegung genannt.

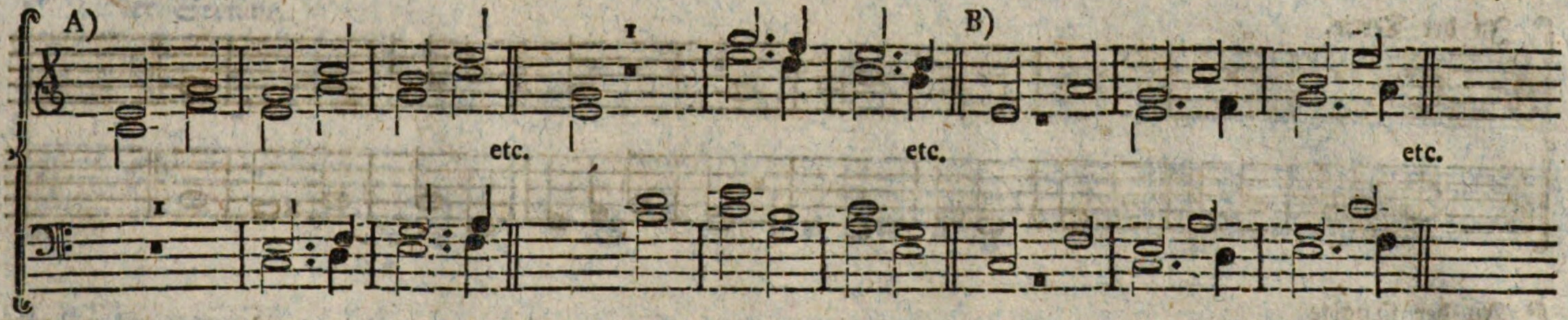
Dabei müßen die Dissonanzen durchgehend oder mit Wechselnoten behandelt werden, er kann sich also keiner andern als konsonierender Intervallen bedienen, nämlich: Der Tertie, Quinte, Sexte und Oktave; daher geschieht hier keine wesentliche Veränderung, indem die Tertien wieder zu Tertien, die Quinten wieder zu Quinten, die Sexten wieder zu Sexten, die Oktaven wieder zu Oktaven werden, u. s. w.

Wenn man eine Stimme in die Gegenbewegung versetzt und verkehrt hat, so ist das Intervall, mit welchem der Gegensatz anfangen muß, leicht zu finden.

Die vorzüglichsten Verkehrungen sind, bei welchen die ganze Töne wieder zu ganzen und die halben wieder zu halben gemacht werden.

Dieses geschieht, wenn die aufsteigende Tonleiter, und die absteigende der Mediante — Tertie — der Tonart gegeneinander gebraucht werden.

Wenn in einem solchen Satze die gerade Bewegung vermieden wird, so kann er aus sich selbst 3- und 4stimmig gemacht werden.

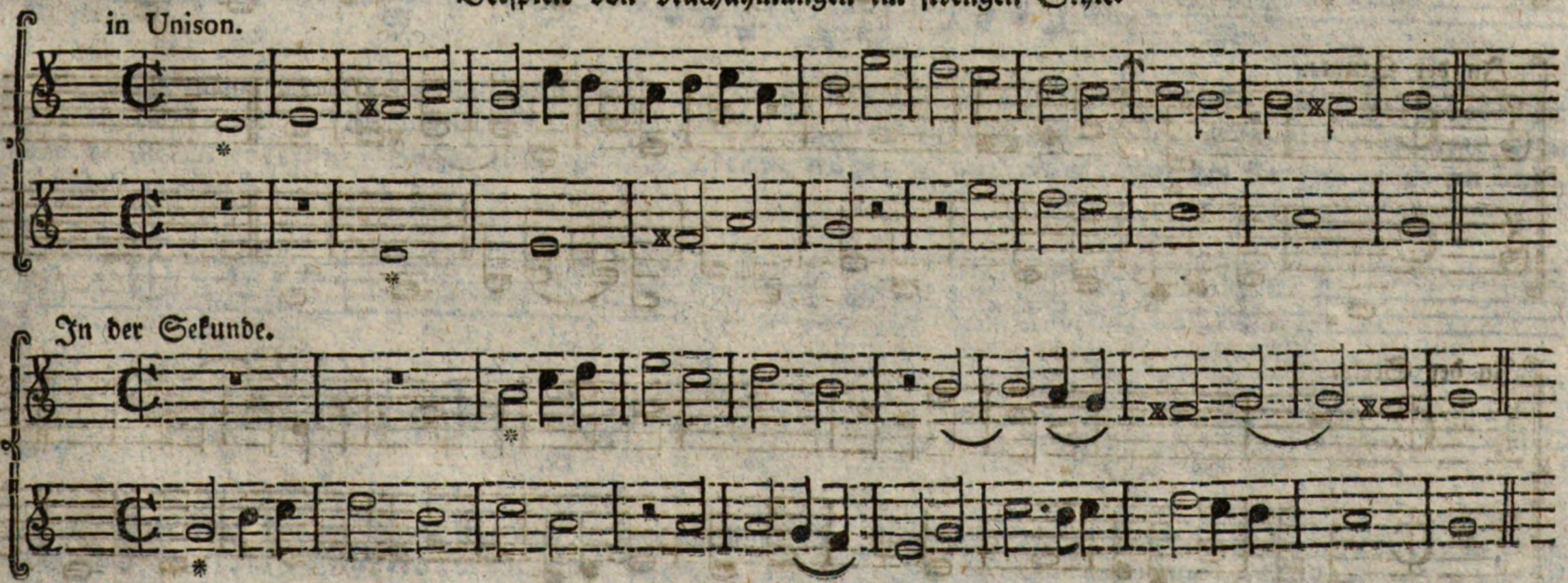
Die Tertien werden bei beiden Stimmen oberwärts beigesetzt, wie bei A), die Tertien aber bei B) Dezimenweise vertheilet.



§. 10. Von der Nachahmung.

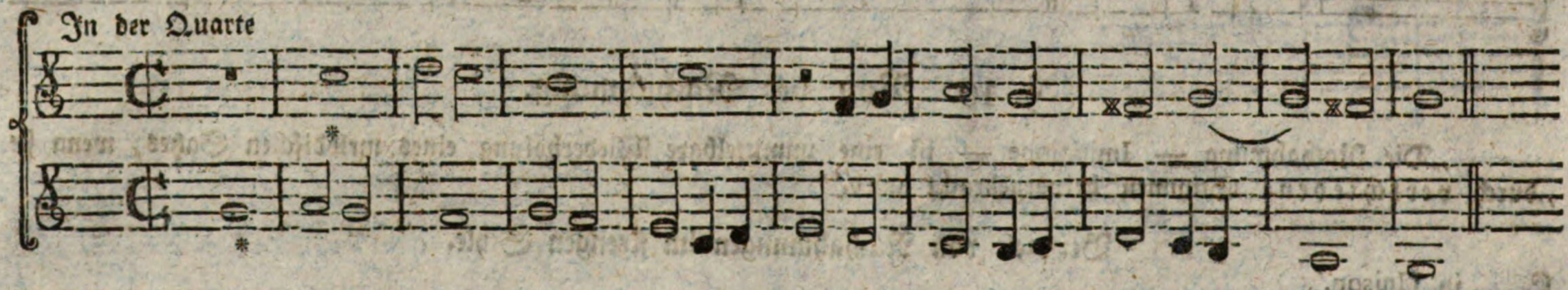
„Die Nachahmung — Imitatione — ist eine unmittelbare Wiederholung eines melodischen Satzes, wenn sie „durch verschiedene Stimmen hervorgebracht wird."

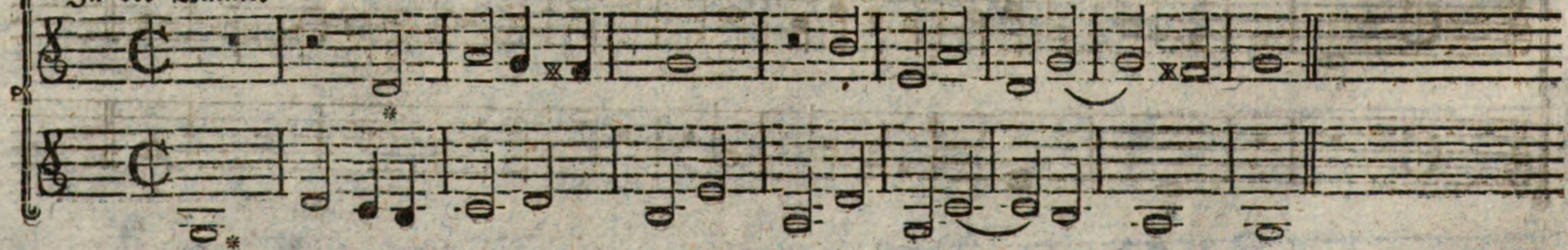
Beispiele von Nachahmungen im strengen Style.

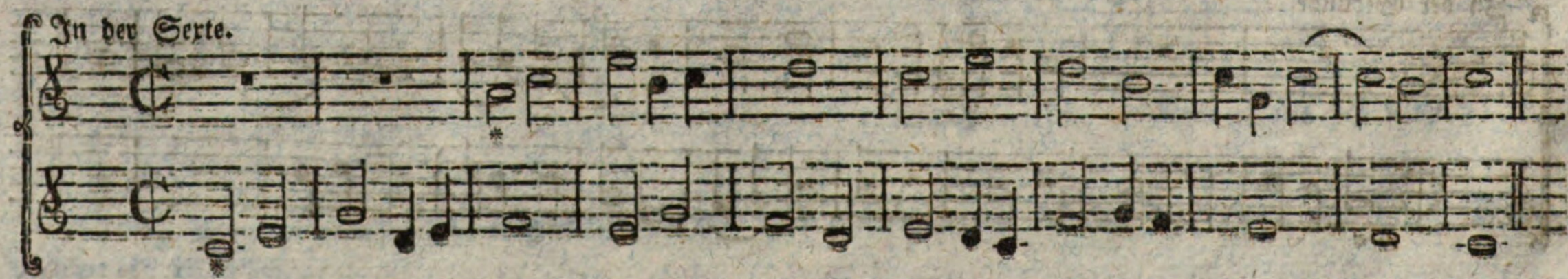


In der Tertie.

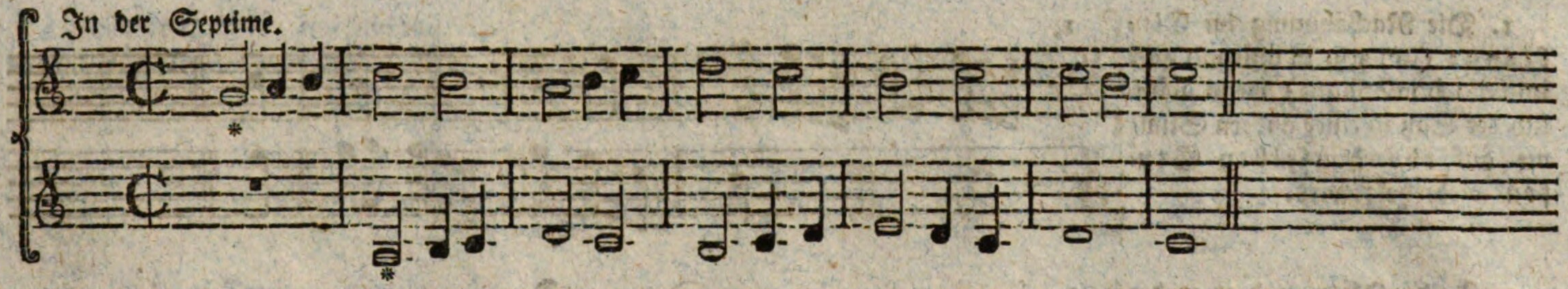
In der Quarte

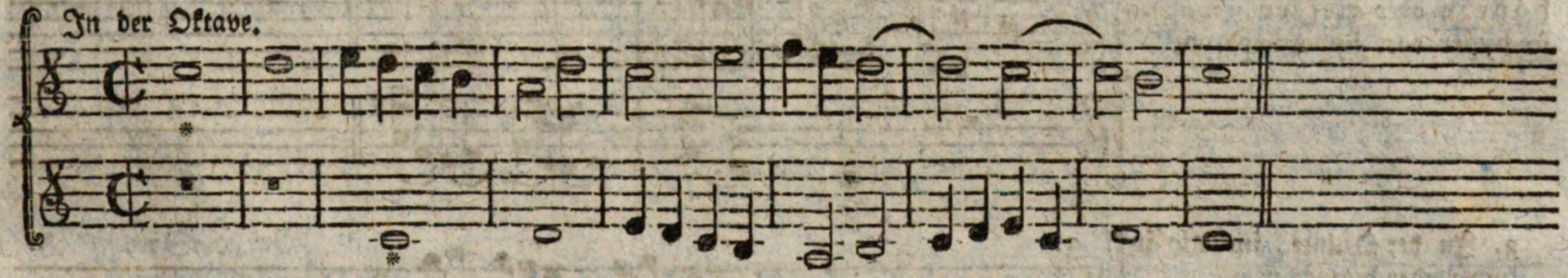


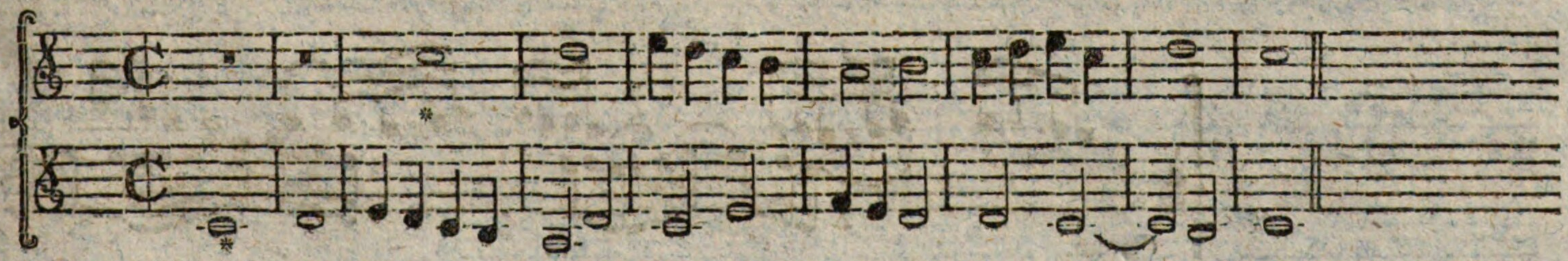
In der Quinte.

In der Sexte.



In der Septime.



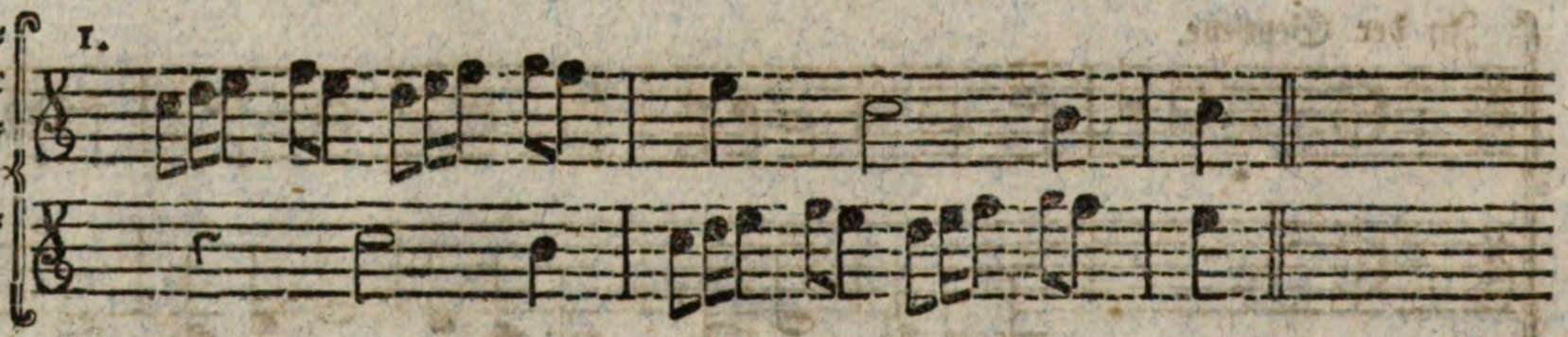
In der Oktave.

Wie man bei allen diesen Nachahmungen die Untere — zur Oberstimme, und die Obere zur Unterstimme machen könne, soll jeder selbst probieren. Nur ist zu bemerken, daß man die Unterstimme wenn man sie zur Oberstimme machen will, um eine Oktave höher nehme. Wir wollen den Versuch gleich am letzten Beispiele machen:



Die Nachahmung gehört eigentlich in das Gebiet der Fuge und der gebundenen Schreibart, sie dient aber auch der freien Schreibart zu einer besondern Zierde. „Es ist nicht nur allein, sagt Koch, schon an sich „selbst angenehm, einen melodischen Satz in zwei verschiedenen Stimmen und in verschiedenen Wendungen und Schat„tierungen wiederholt zu hören, sondern der Nutzen der Nachahmungen ist noch weit beträchtlicher im Duett, Terzett." u. s. w.

1. Die Nachahmung im Einklange (imitatio in unisono oder imitatio homophona) wenn nämlich der Satz in einer andern Stimme auf ebendenselben Stufen wiederholt wird.

1.

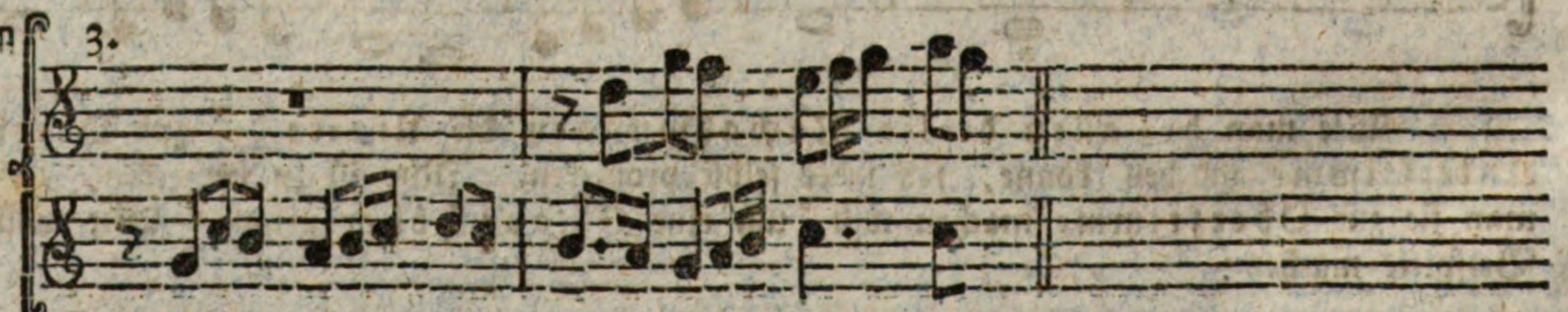
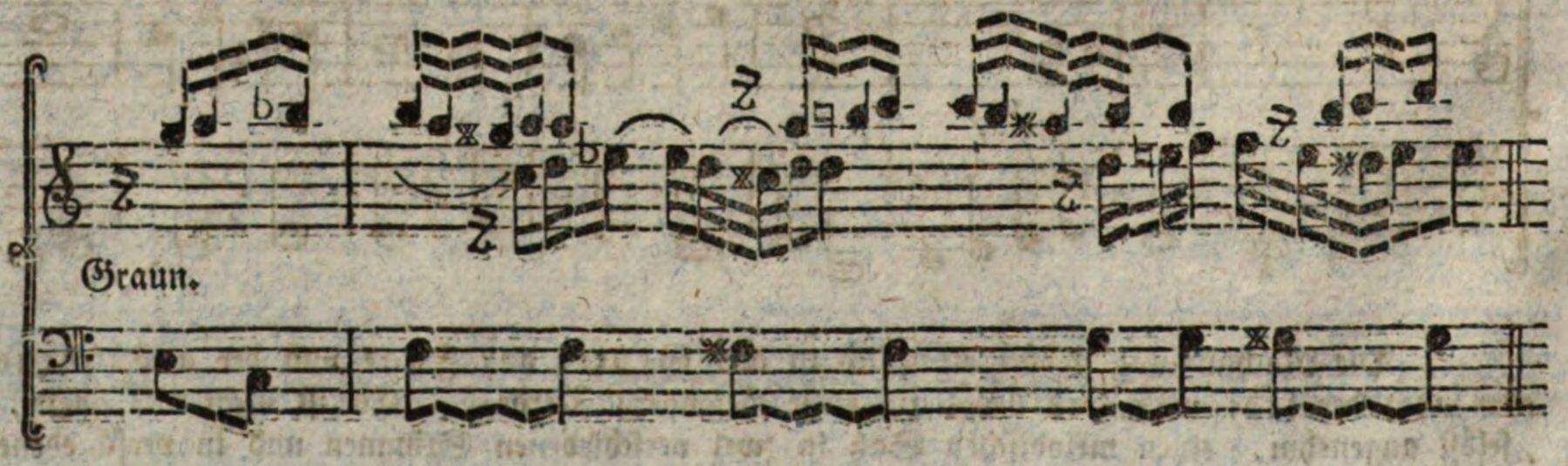


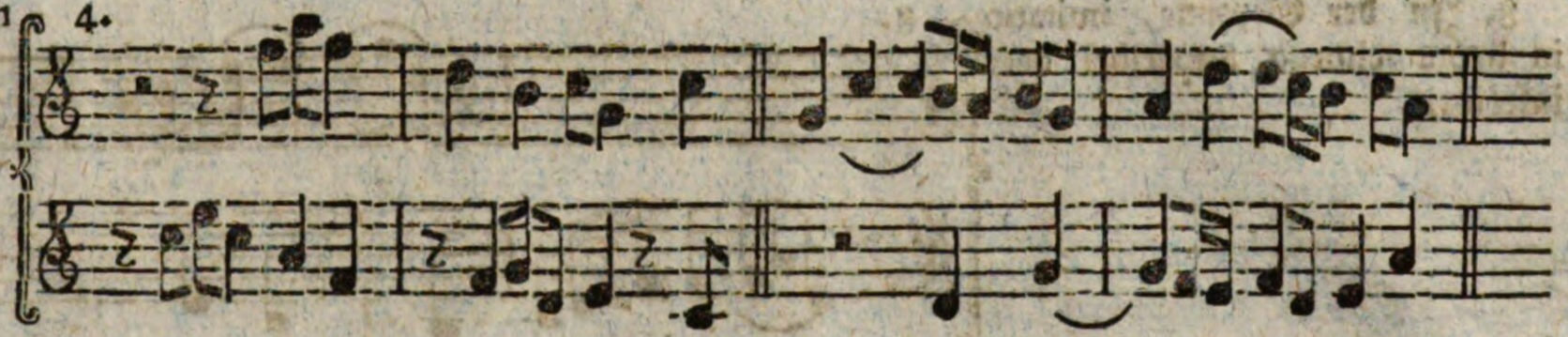
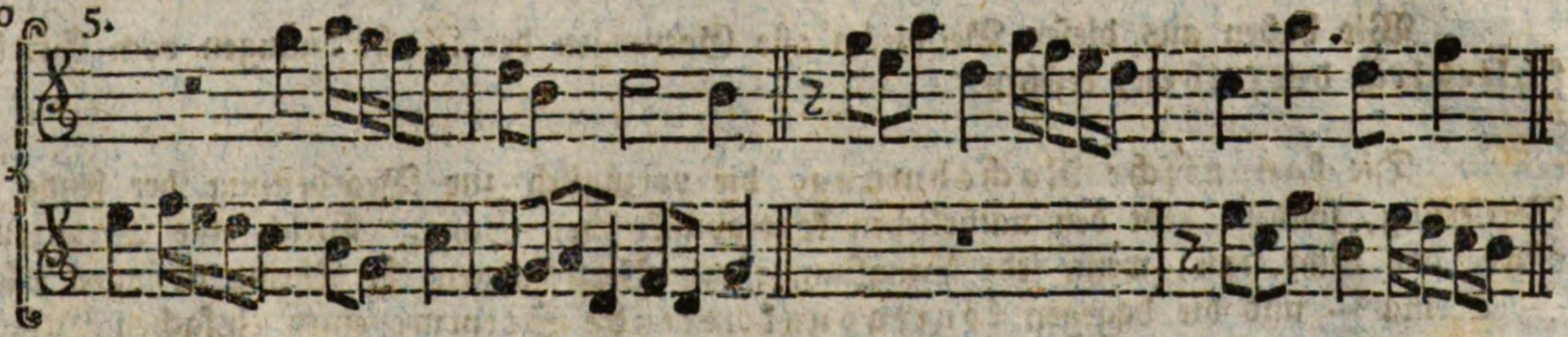
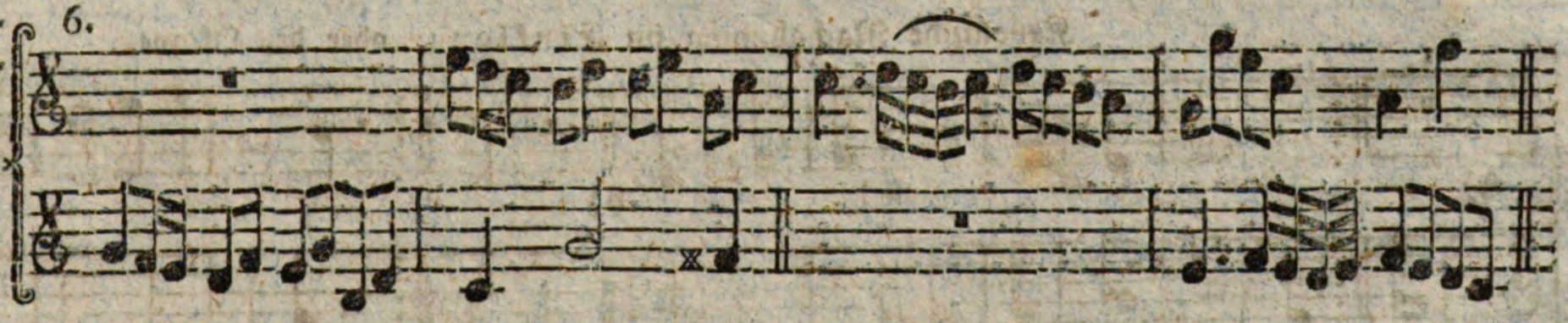
2. In der Oktave und zwar der höhern oder tiefern, imitatio in hyper oder hypordiapason.

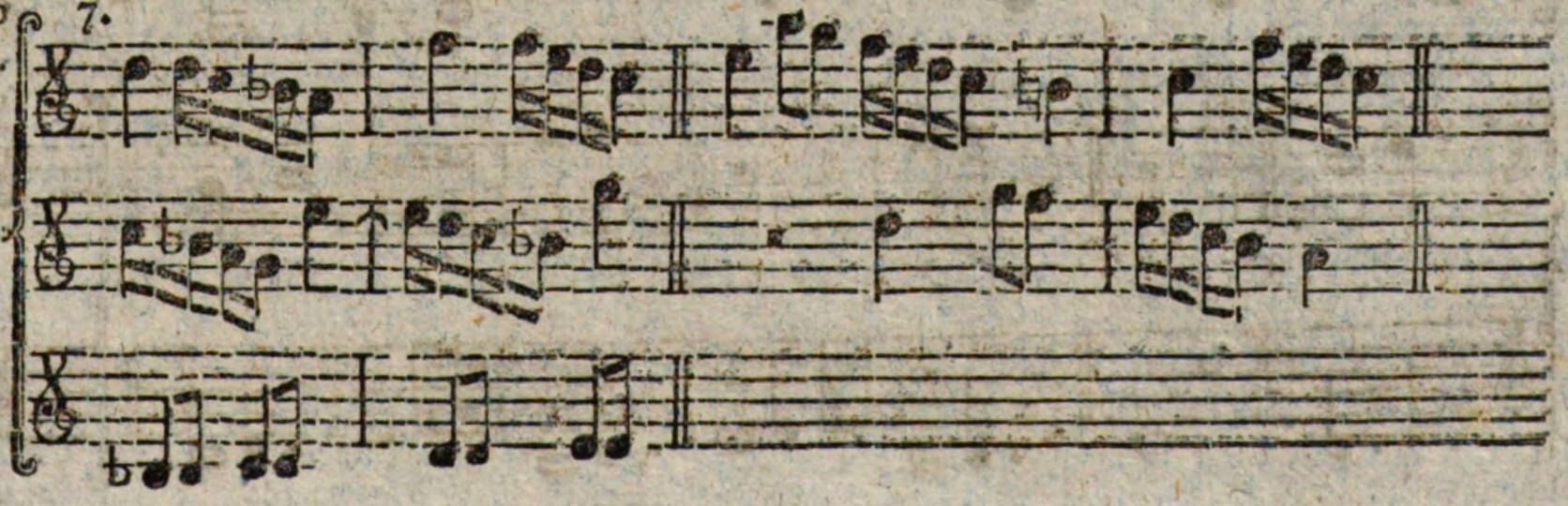
2.

3. In der Quinte, imitatio in hyper oder hypodiapente.

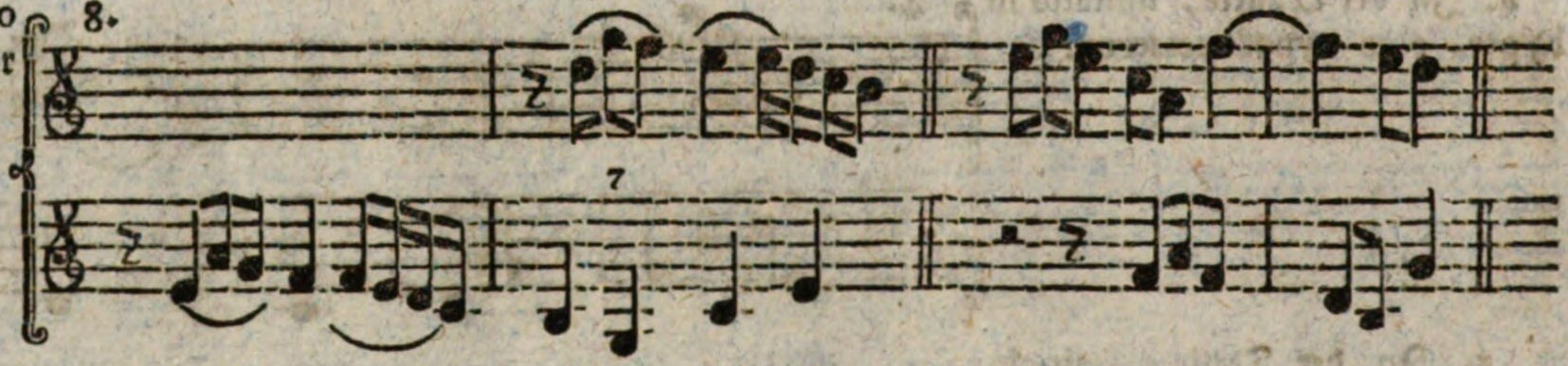
3.



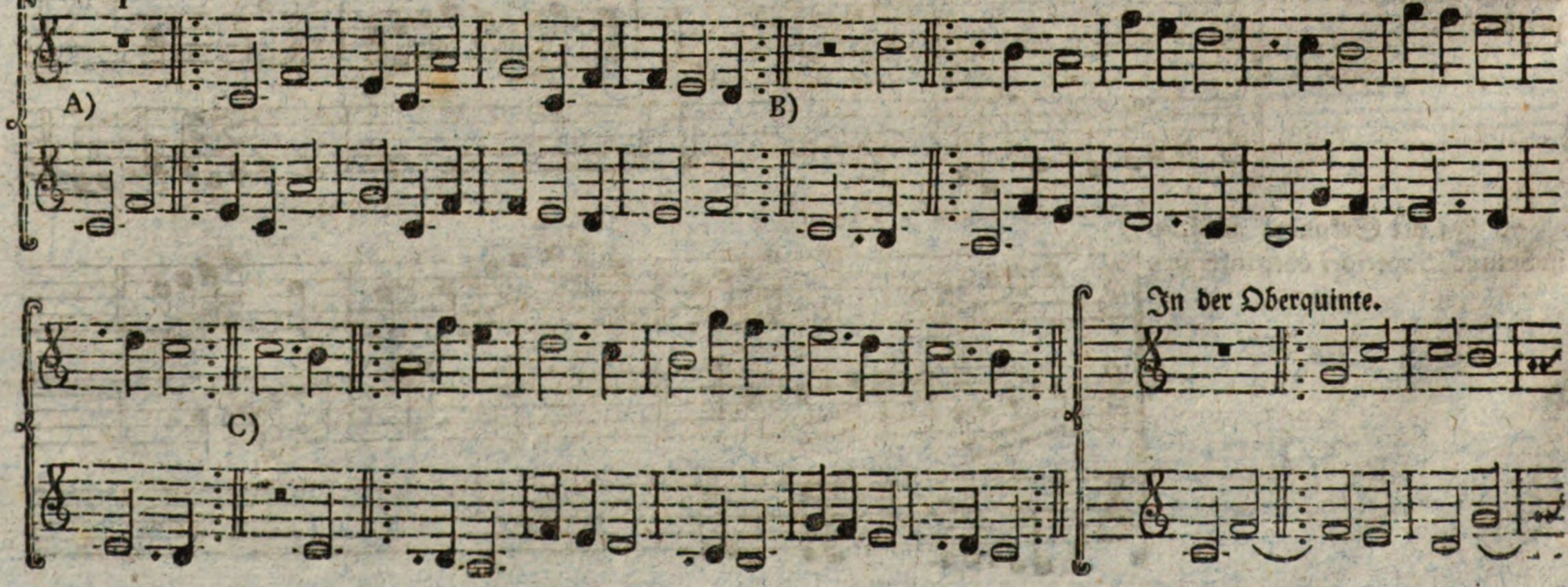
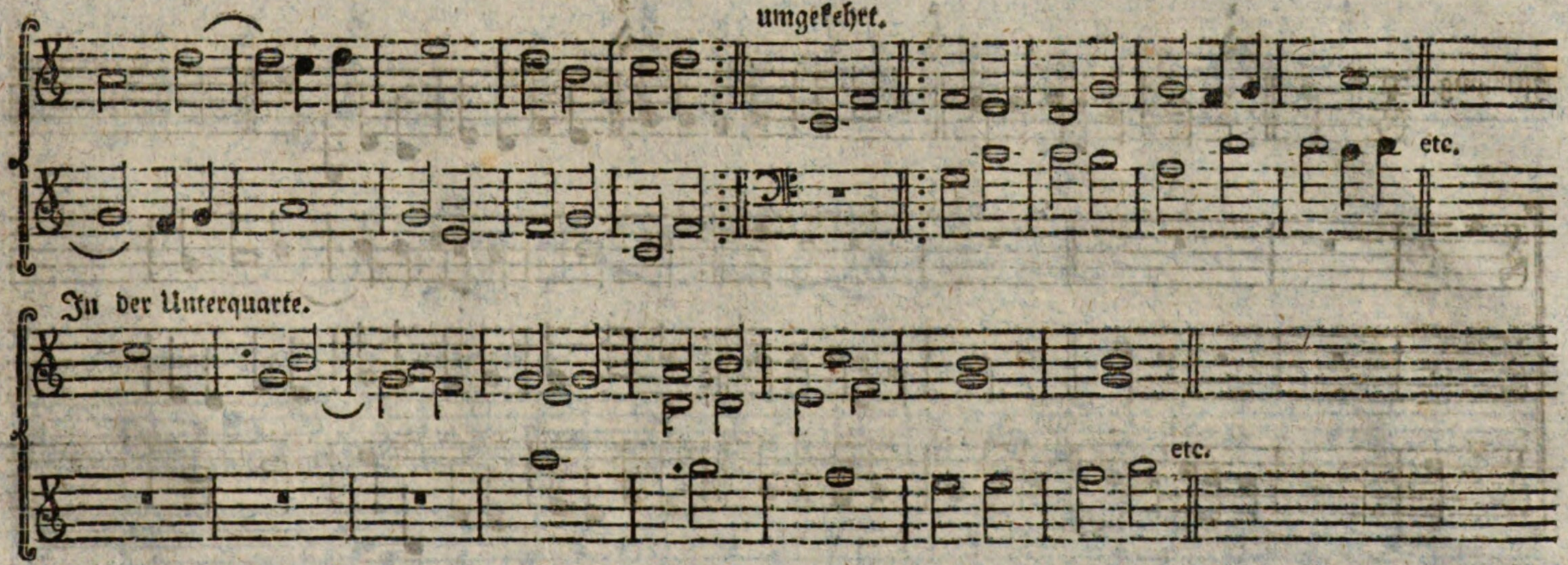
4. In der Quarte, imitatio in hyper- oder hypodiatesseron.

5. In der Tertie, imitatio in hyper- oder hypoditono.

6. In der Sexte, imitatio in hexachordo Superiori.

7. In der Sekunde, imitatio in Secunda Superiori oder inferiori.



8. In der Septime, imitatio in hepta chordo Superiori oder inferiori.

8.

Wir haben aus diesen Beispielen alle Gattungen der Nachahmungen vom Einklange bis zur Oktave, einschließlich derselben, ersehen.

Die kanonische Nachahmung, die vorzüglich zur Bearbeitung der Fuge gehört, hat keine melismatische Verzierung, sondern geht den natürlichen kontrapunktischen Gang. Welch eine Verwirrung von verschiedenen Gurgeleien würde das nicht seyn, wenn jede Singstimme mit Verzierungen ihr Thema absingen würde. Hier muß das Subjekt — Thema — und die dagegen kontrapunktierende Stimme einen einfachen Gesang führen.

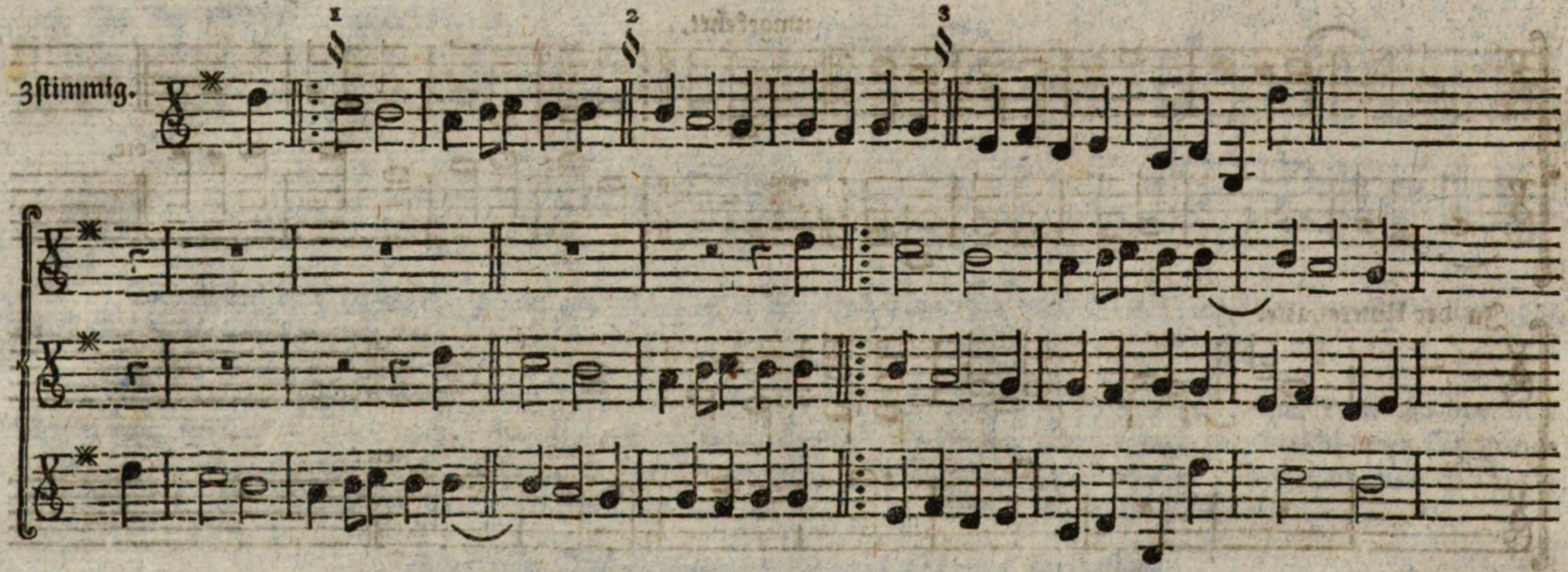
Kanonische Nachahmung im Einklange oder der Oktave.

Da diese kanonische Nachahmungen nie aufhören sondern immer wiederholt werden können, so nennt man sie — in canone circolare — einen Kreiskanon.

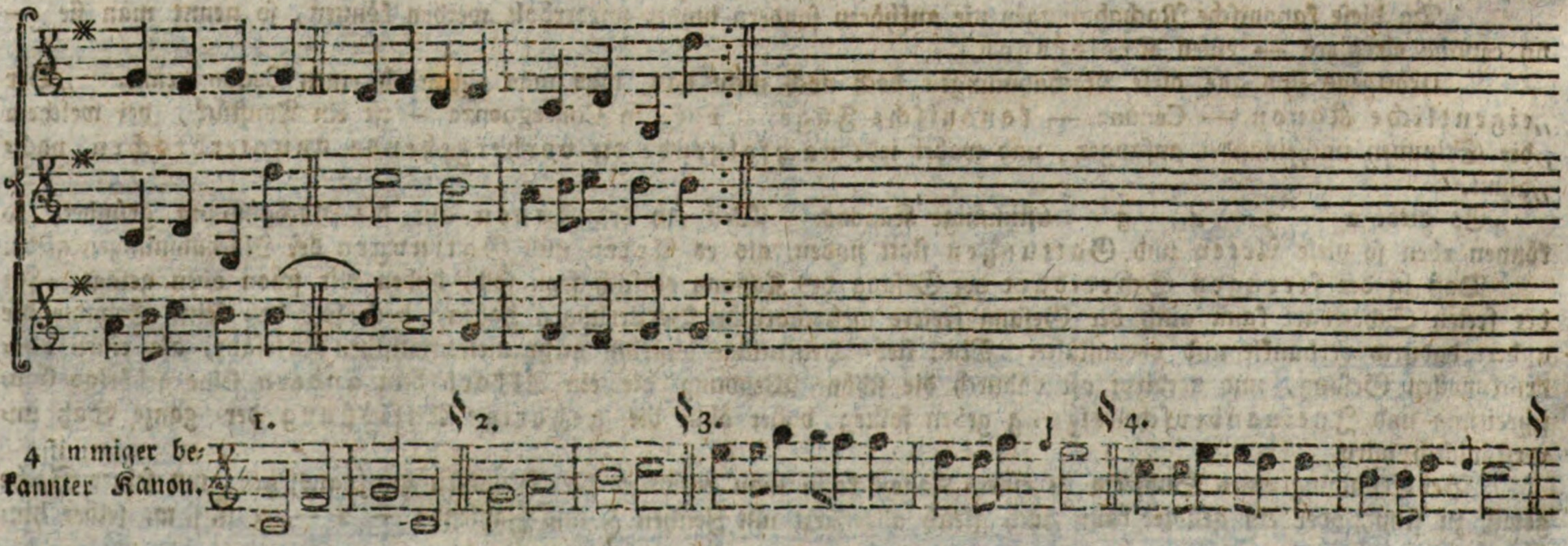
Uebrigens sind alle diese Nachahmungen doch noch nicht das, was man eigentlich einen Canon nennt. „Der „eigentliche Kanon — Canone — kanonische Fuge — Fuga in Conseguenza — ist ein Tonstück, bei welchem „die Stimmen nacheinander anfangen, und wobei jede nachfolgende die vorhergehende ununterbrochen nach„ahmt."

Es giebt 2 — 3 — 4 — 5 — 6stimmige Kanons. Weil sich der Kanon auf die Nachahmung gründet, so können eben so viele Arten und Gattungen statt finden, als es Arten und Gattungen der Nachahmungen giebt.

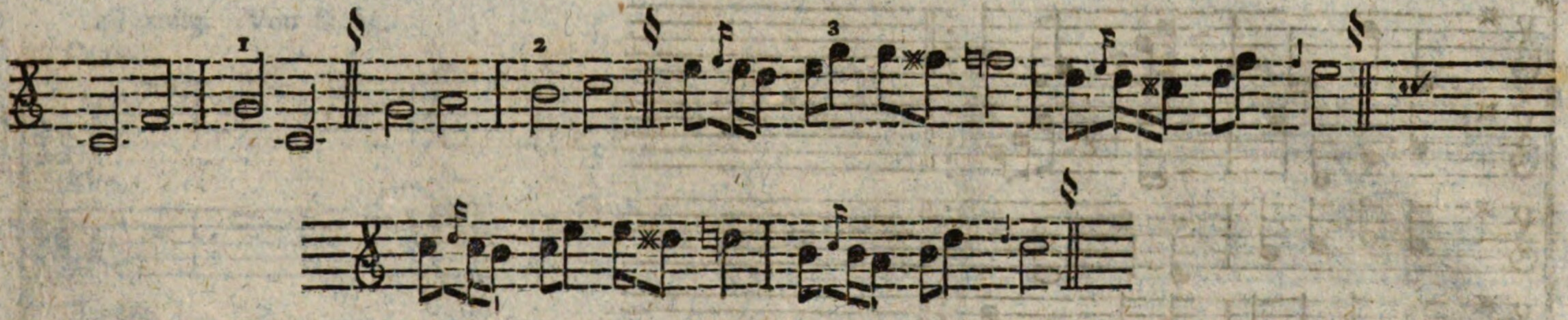
Daß in der strengen Schreibart der Gesang des Kanons einfach seyn soll, haben wir schon oben gesagt. In der freien Schreibart kann auch der Gesang freiere melismatische Verzierungen haben, doch so, daß keine Stimme die andere dadurch verdunkle und verunstalte. Man liebt Heutzutage ohnehin mehr melismatischen Firlefanz, als einen ausdrucksvollen Gesang, und verdirbt oft dadurch die schöne Wendung die ein Akkord dem andern seine gehörige Einschreitung und Ineinanderschmelzung geben sollte; daher ohne die gehörige Auflösung der ganze Satz unverständlich wird.

Bei Erfindung eines Subjekts zu einem Kanon kann man entweder die Stimmen ganz aussetzen, um seiner Sache gewiß zu seyn, oder ein geübter kann auch gleich abgekürzt mit Zeichen $\frac{1}{2}$ und Zahlen 1 — 2 — 3 u. s. w. selber hinschreiben.

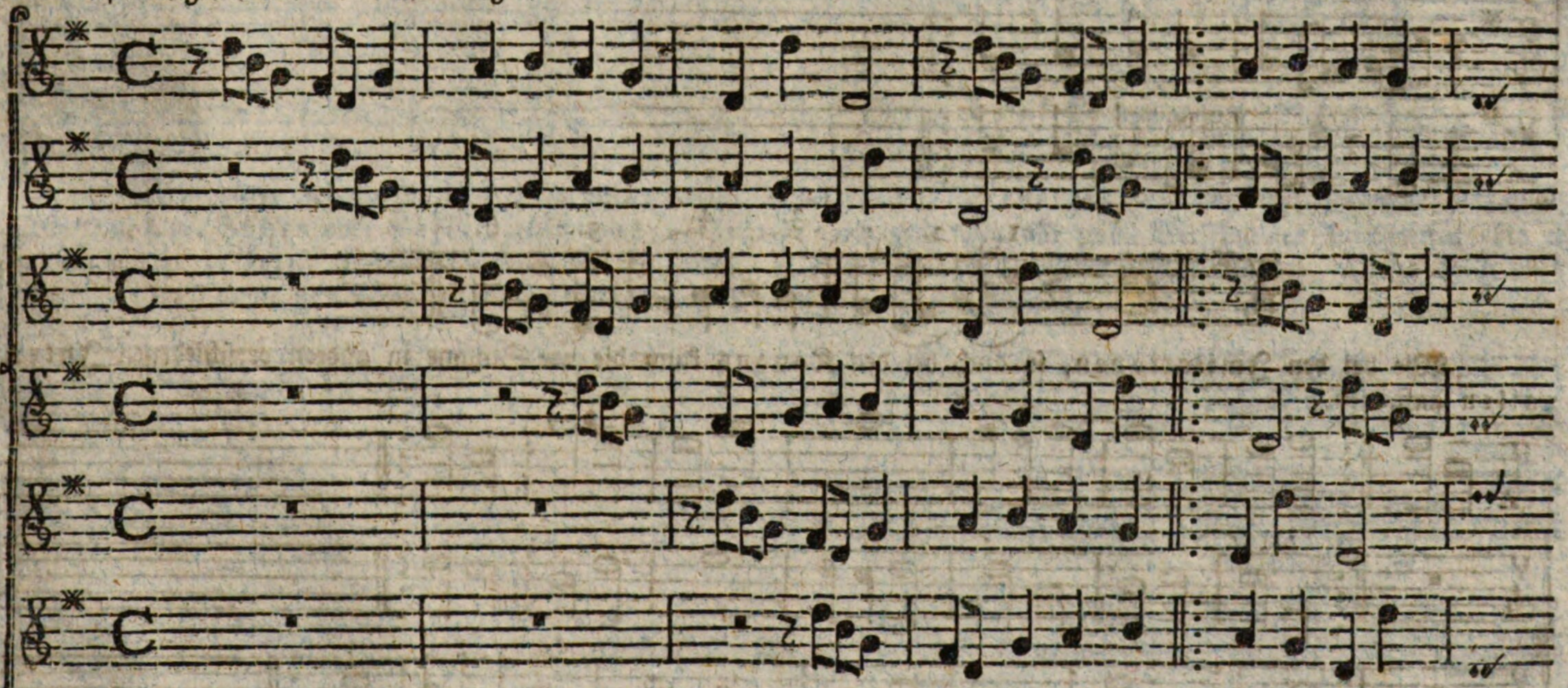
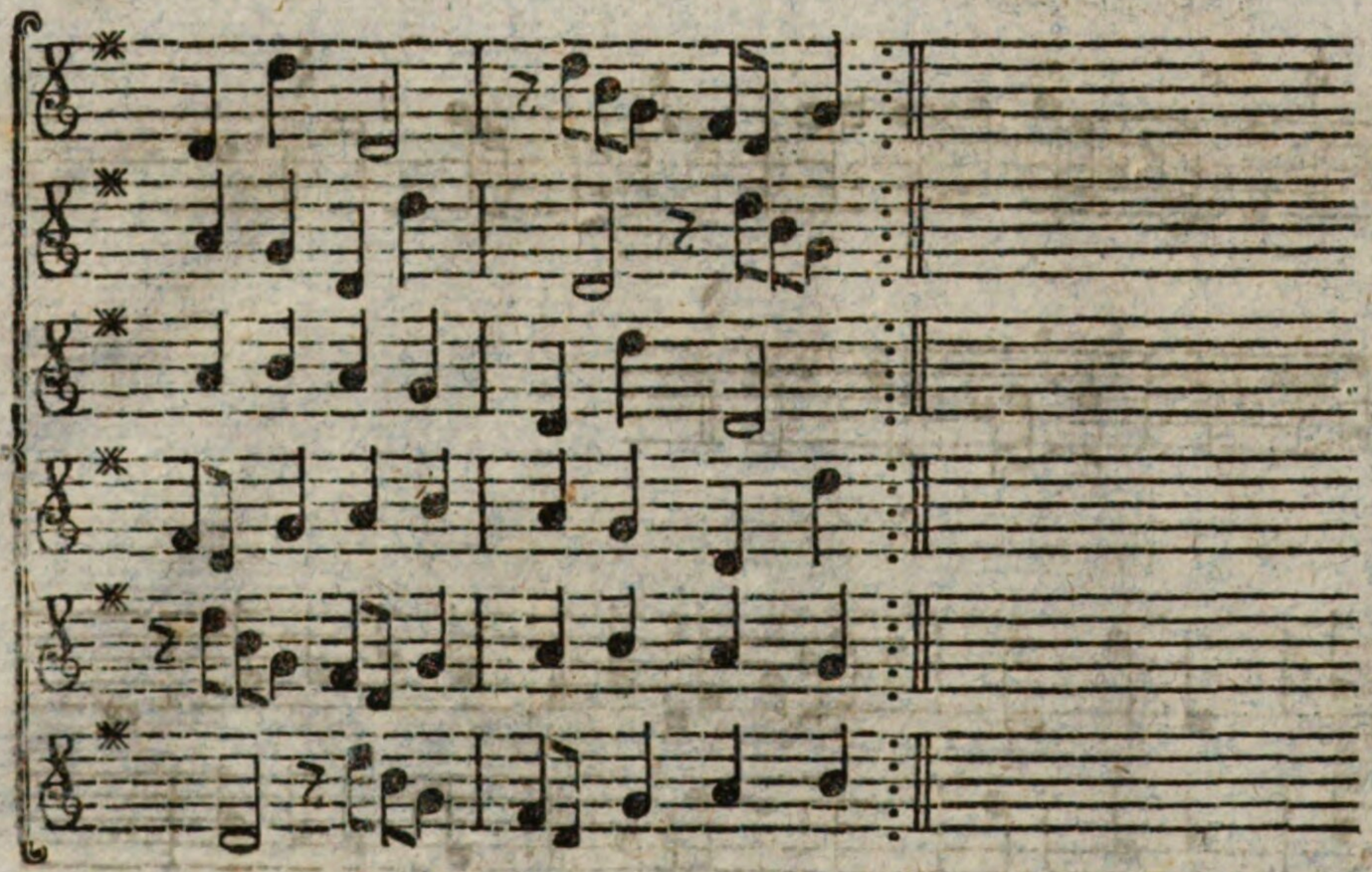
3stimmig.

4stimmiger bekannter Kanon.

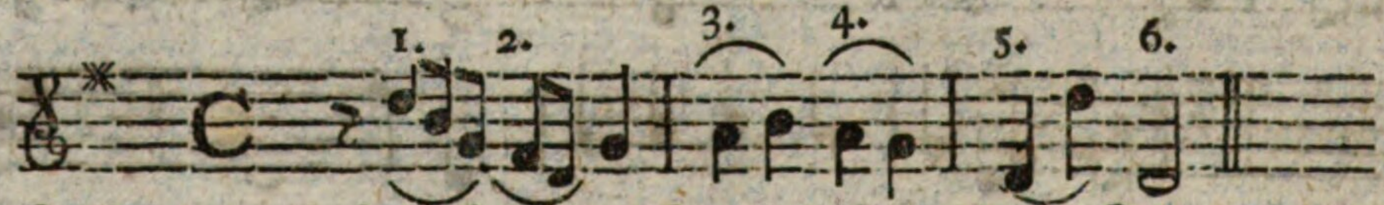


Die ersten 4 Täkte leiden keine Verzierung, wohl aber die 4 letzten.

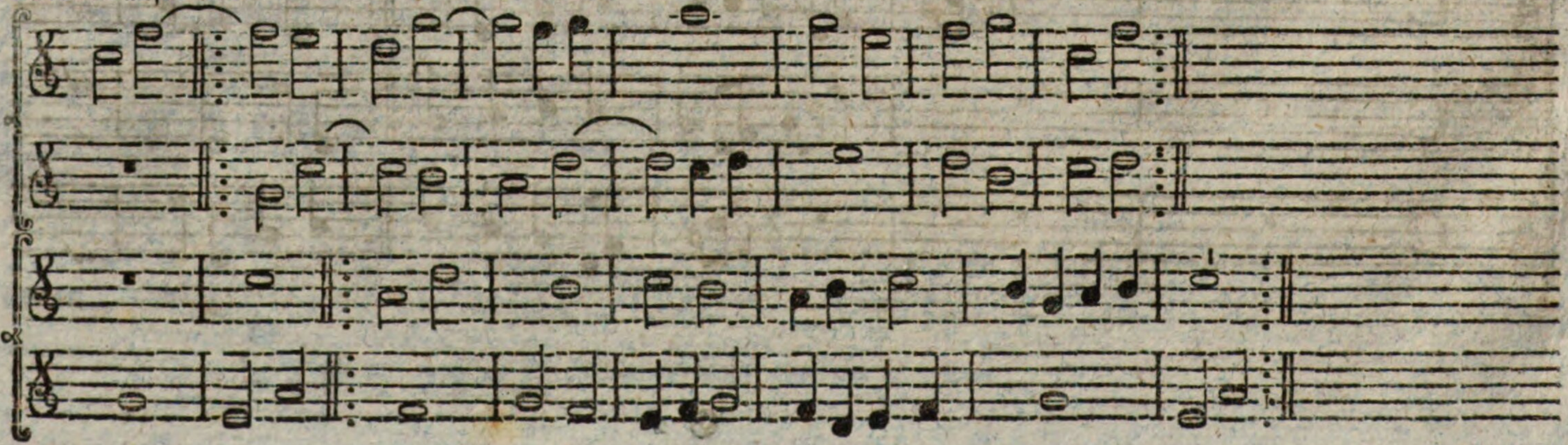


6stimmiger Kanon von Kirnberger.

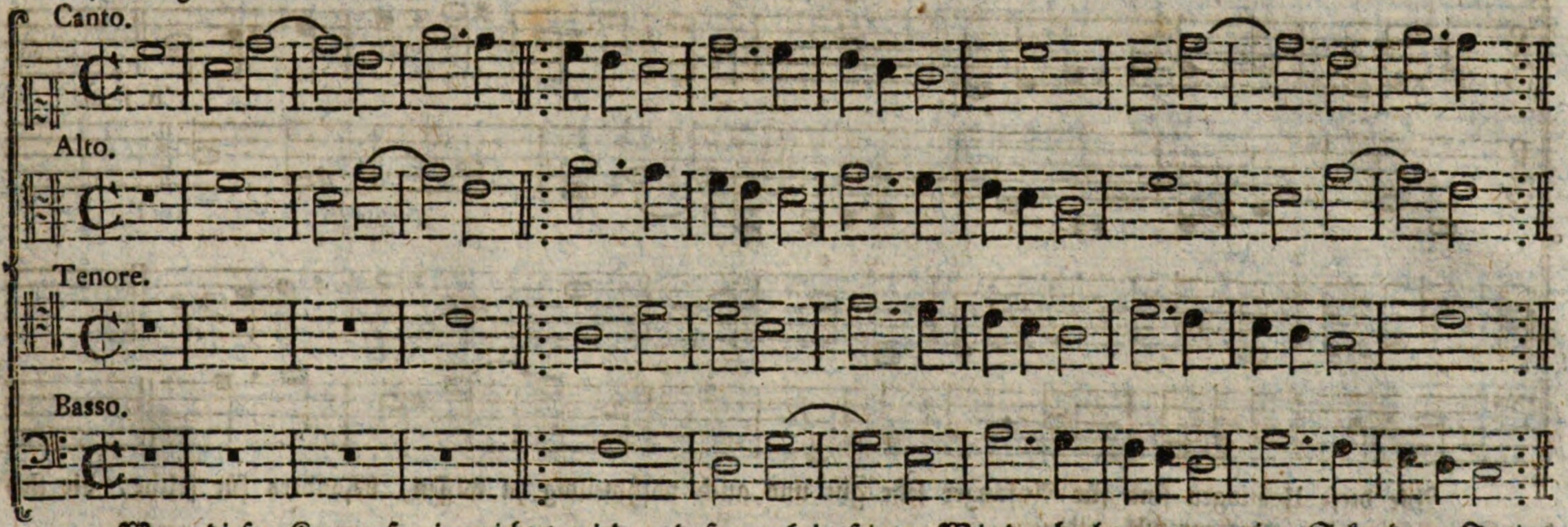




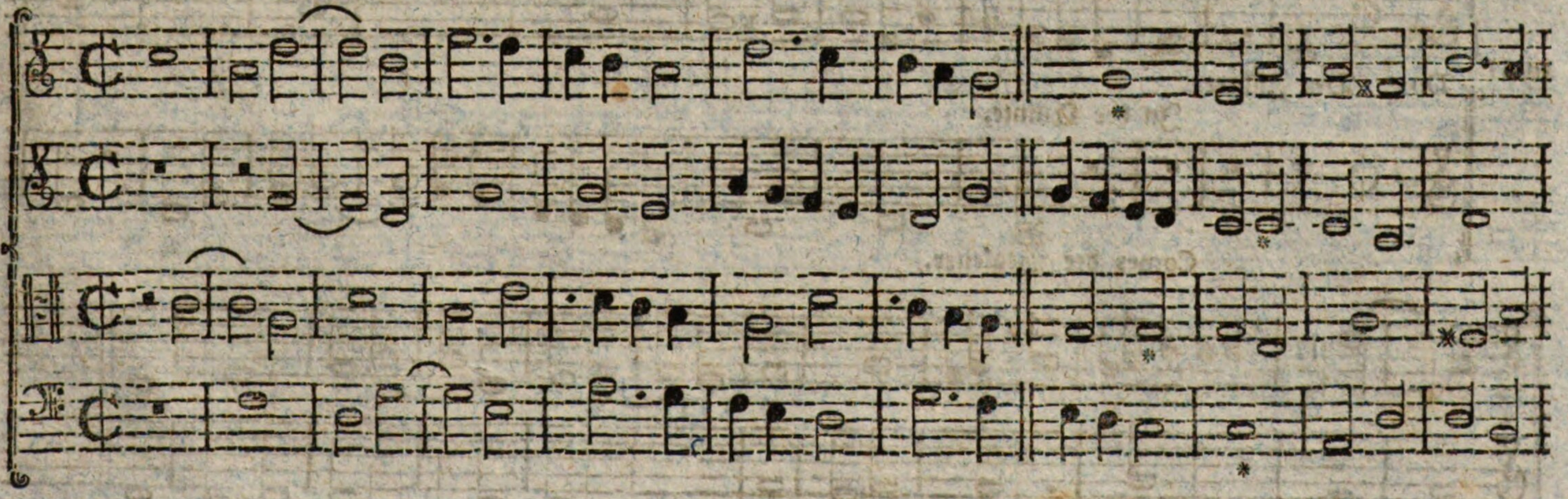
Wie bei den Imitationen, so auch bei den Kanons kann die 2te Stimme in andern verschiedenen Intervallen anfangen.

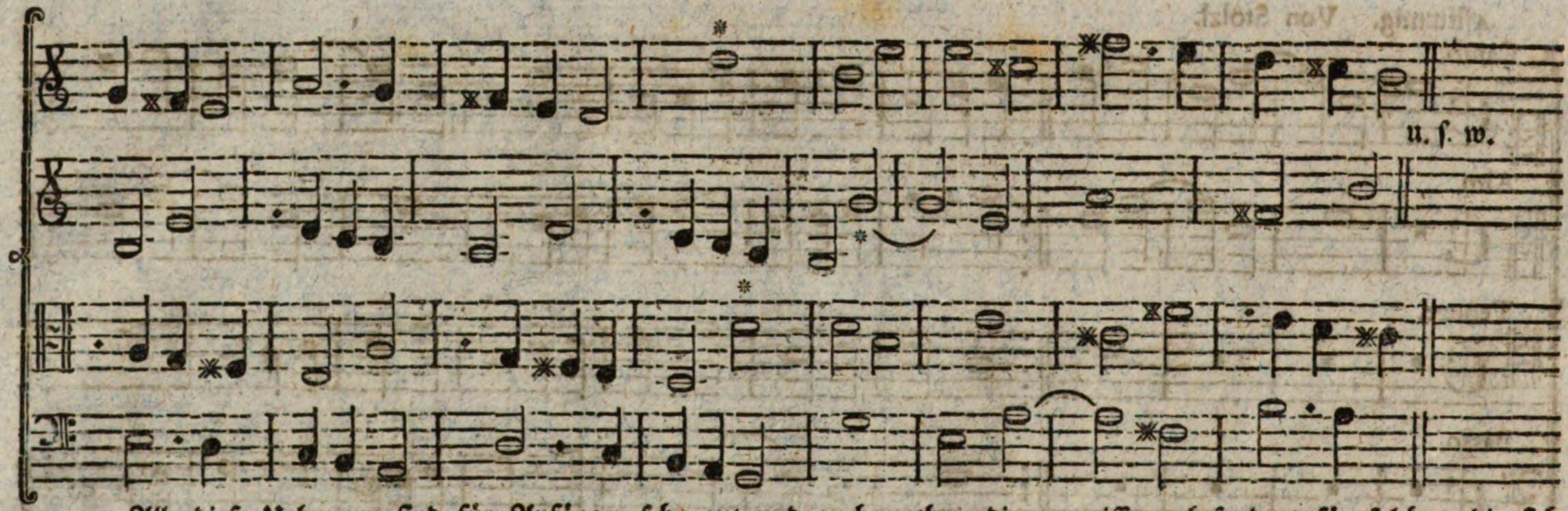


4stimmig. Von Stölzl.



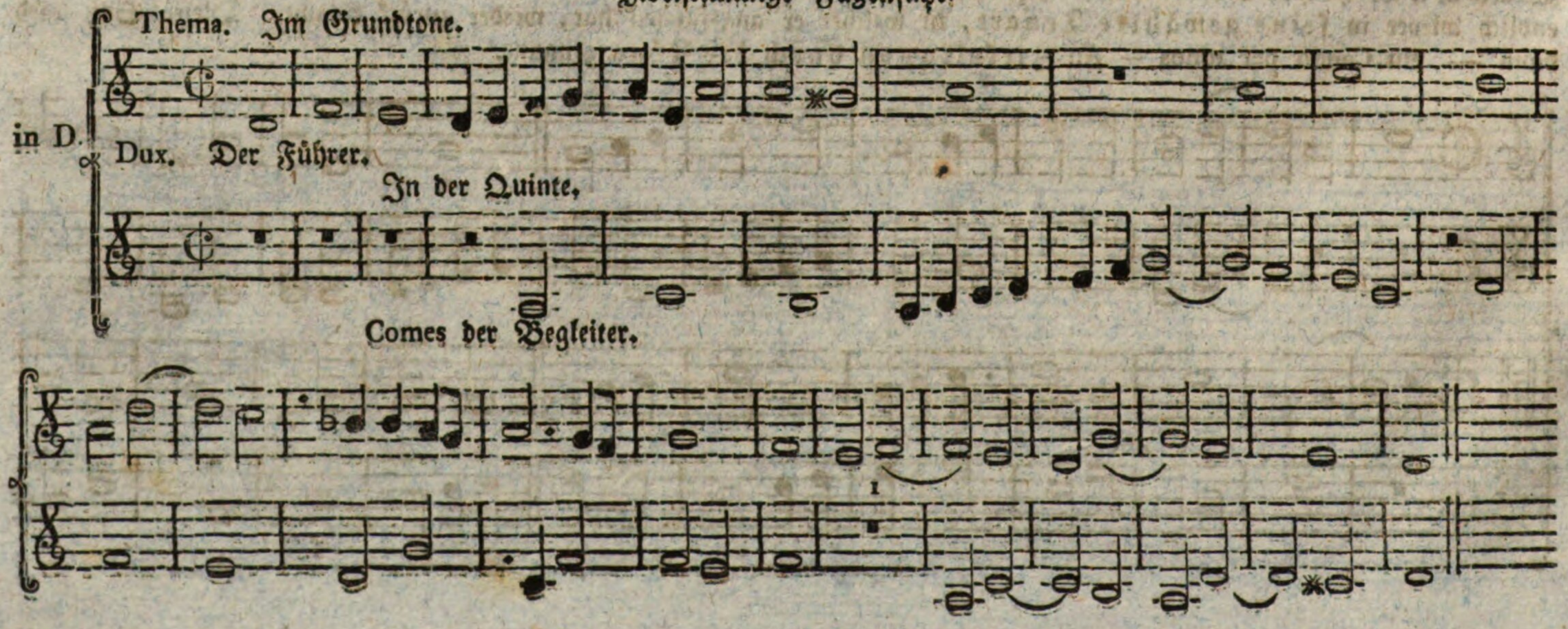
Wenn dieser Kanon so eingerichtet wird, daß er bei seiner Wiederholung um eine Sekunde, Tertie, Quarte u. s. w. höher oder tiefer versetzt wird, so kann er nach und nach alle zwölf Versetzungen durchlaufen, bis er endlich wieder in seine gewählte Tonart, in welcher er angefangen hat, wieder zurück kömmt. Dieser Satz wird dann — ein Canon per tonos — ein Zirkelkanon durch die Töne genannt.





Alle diese Uebungen sind für Anfänger sehr gut und auch nothwendig zu wissen, besonders für solche, die sich der Komposition der Kirchenmusik widmen.

Zweistimmige Fugensätze.



In der Quinte.

in E.

Comes.

Dux Im Grundtone.

Comes. In der Quinte.

in F.

Dux. Im Grundtone.

I

in G.

Comes. Im Grundtone.

Dux. In der Quinte.

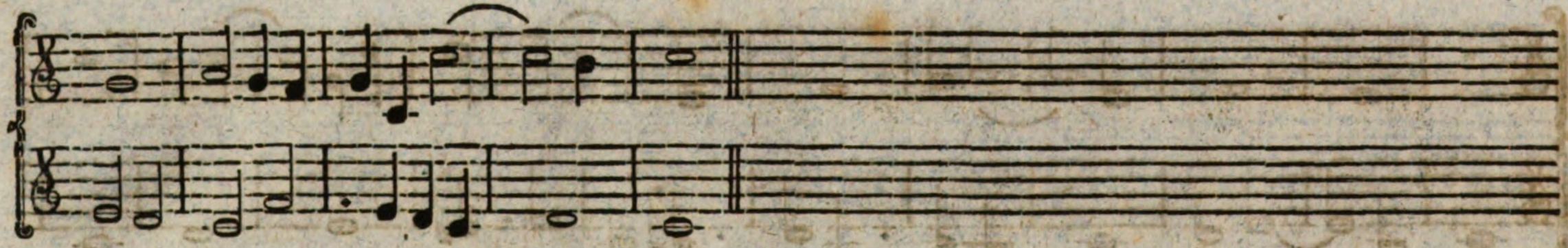
in E.

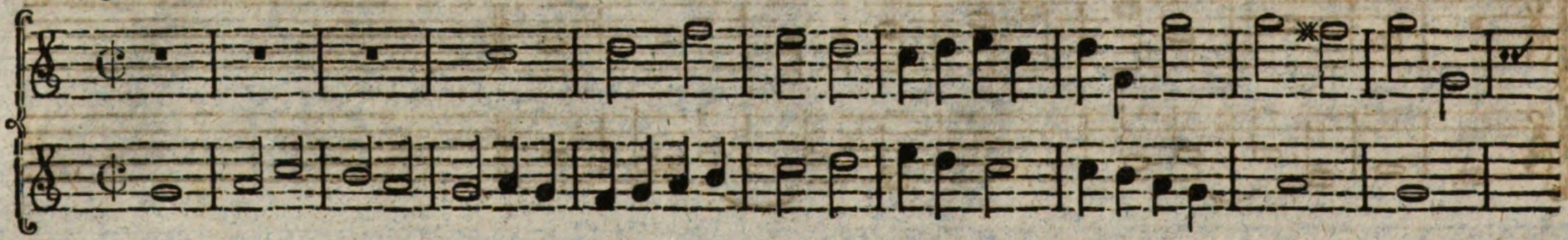
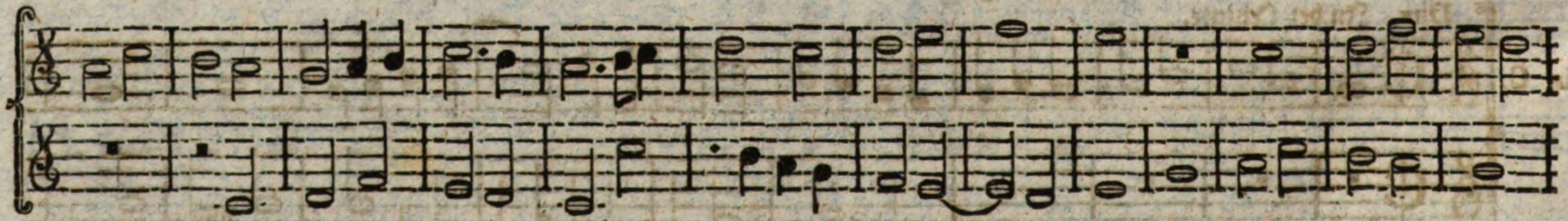
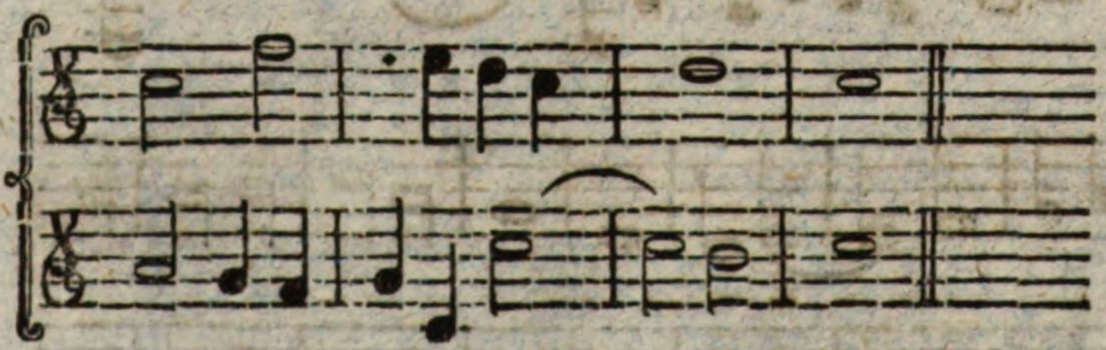
Comes. In der Quinte.

Dux. Im Grundtone.

Dux. In der Quinte.

in C.

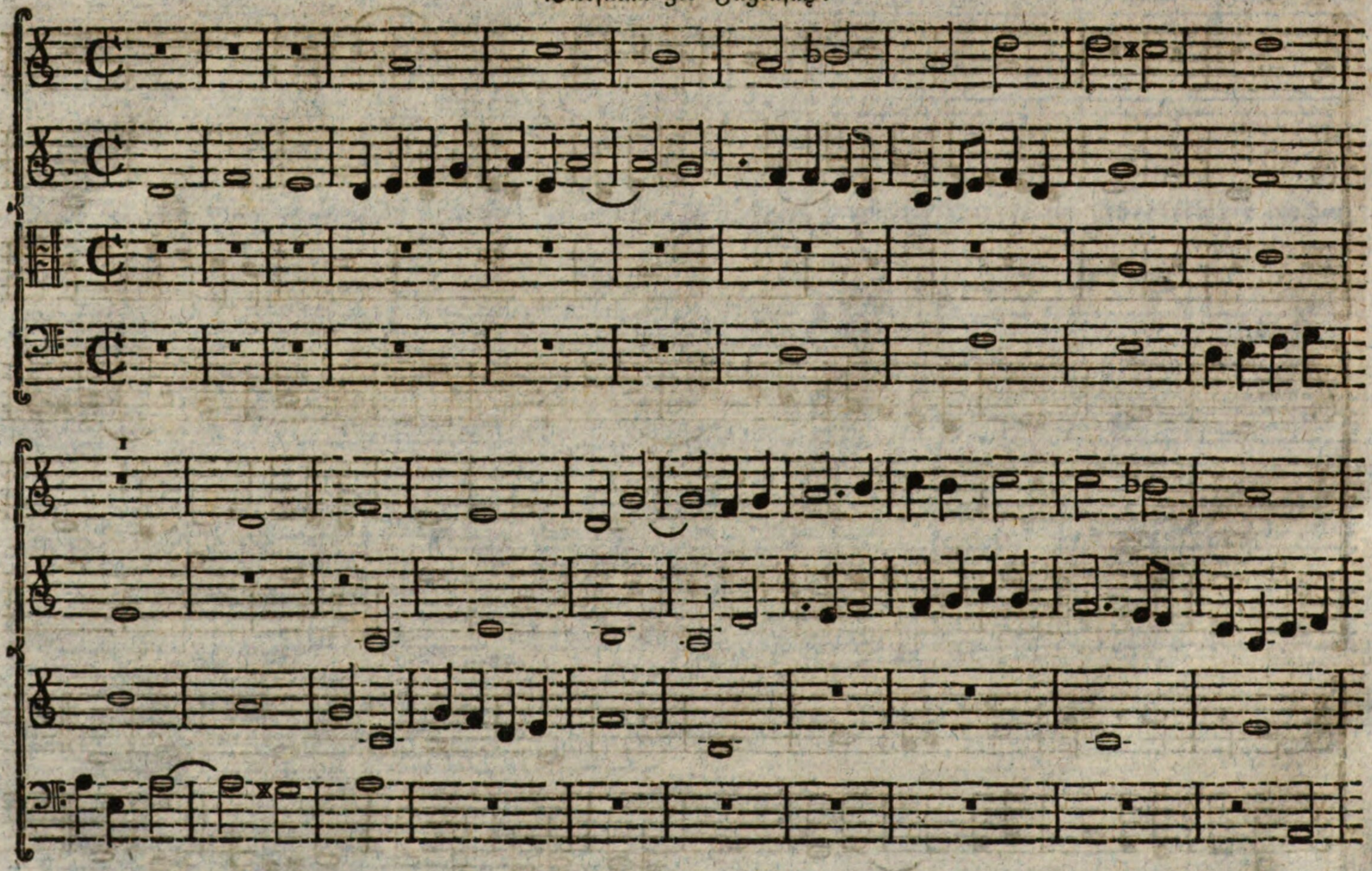
Comes. Im Grundtone.

In allen diesen Fugensätzen kann man die Ober- zur Unter-, und die Unter- zur Oberstimme machen, wie folgt:

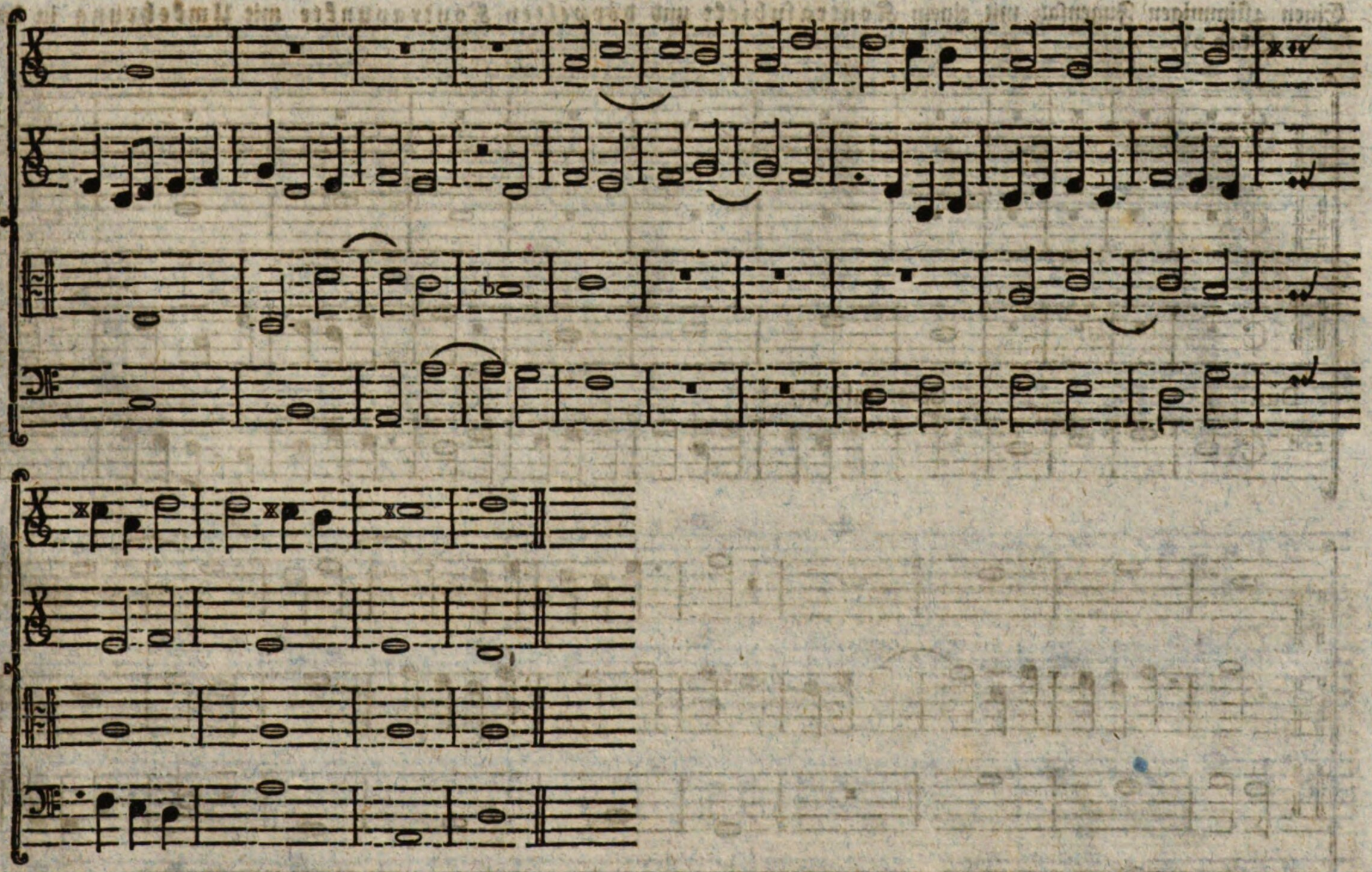


In D.

Dreistimmiger Fugensatz:

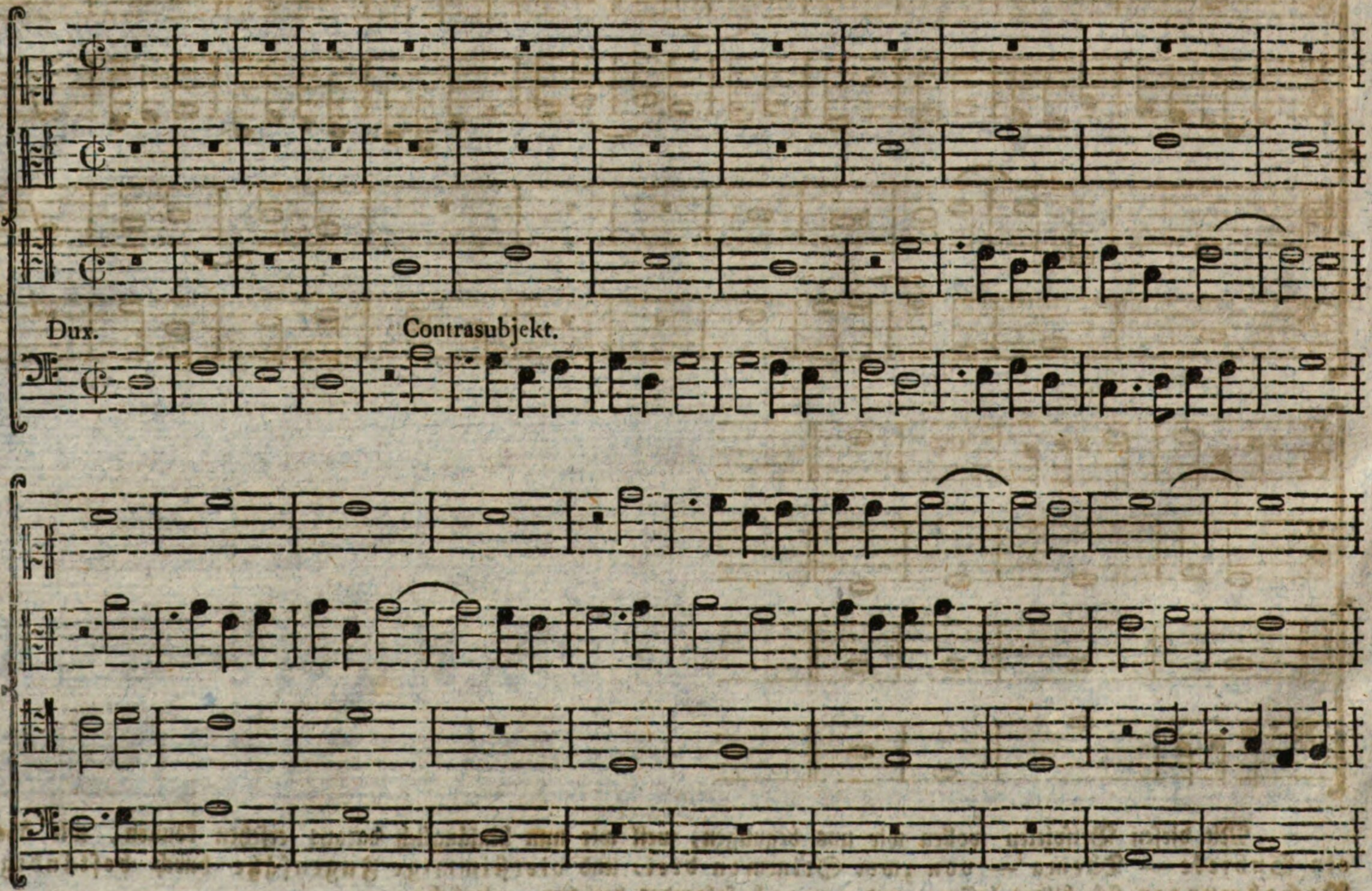
Vierstimmiger Fugensatz:

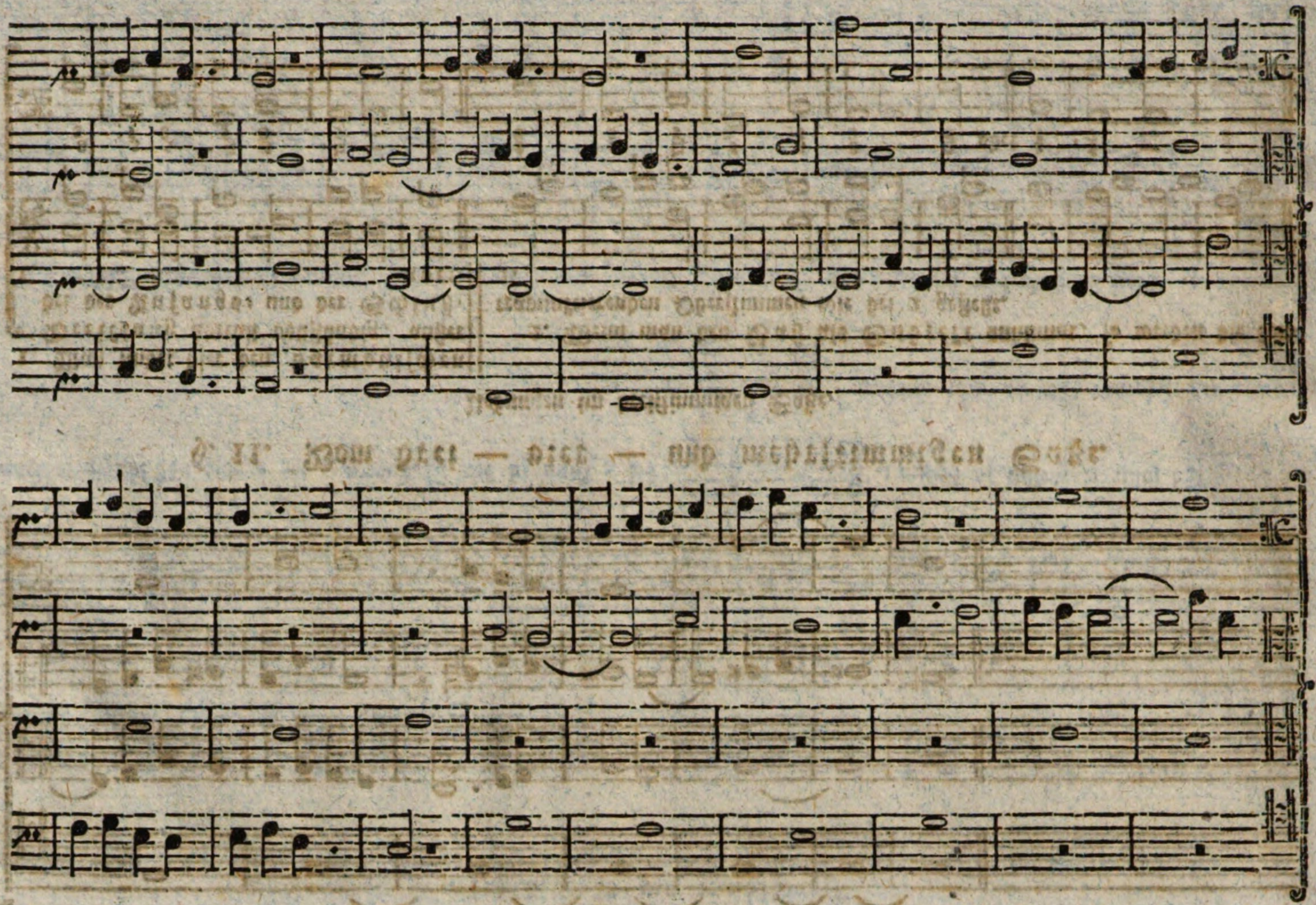
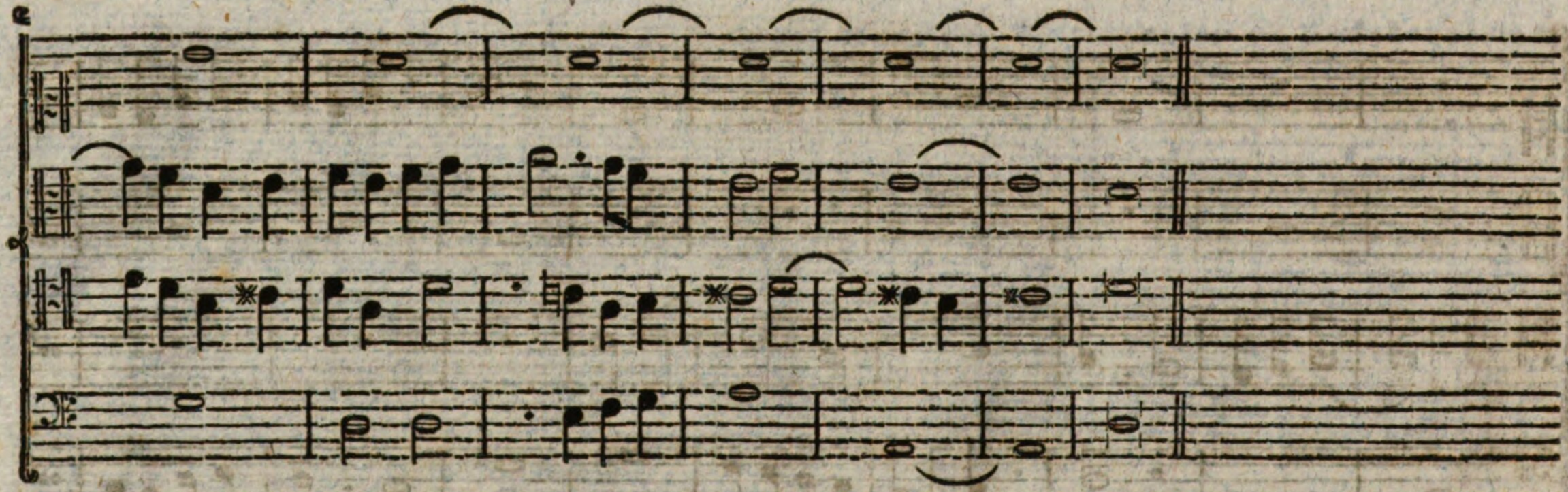




Mit diesen Beispielen wollen wir uns begnügen, weil wir nun hinlänglich daraus ersehen können, wie über ein Subjekt — Thema — von zwei Stimmen drei- und vierstimmige Fugensätze durch beständige Nachahmungen sich bilden lassen, und nur noch folgendes beisetzen, nämlich:

Einen 4stimmigen Fugensatz mit einem Kontrasubjekt und doppelten Kontrapunkte mit Umkehrung in der Oktave.





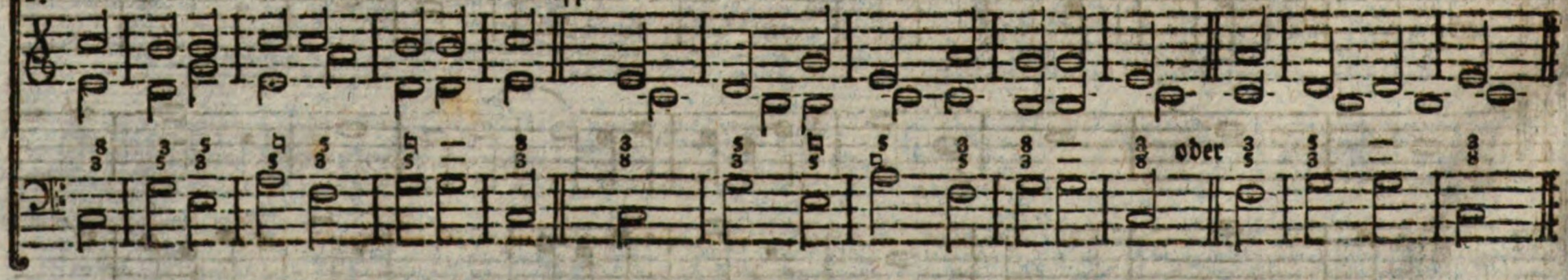
§. 11. Vom drei — vier — und mehrstimmigen Satze.

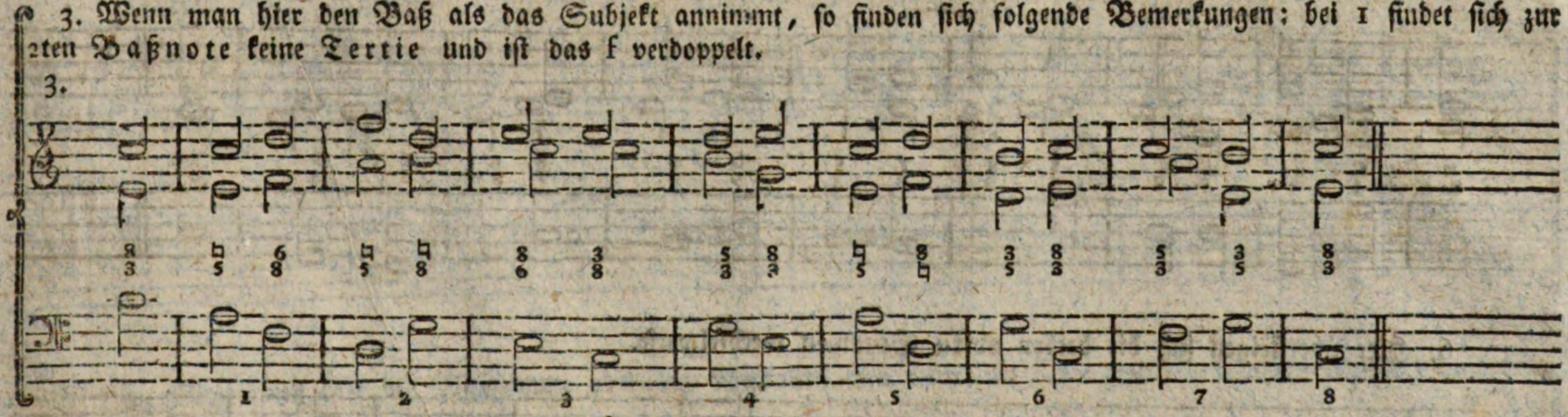
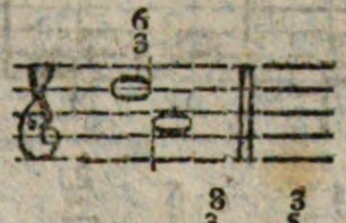
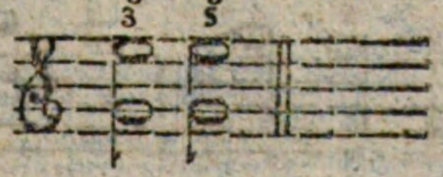
Uebungen im dreistimmigen Satze,

1. Man findet hier den harmonischen Dreiklang überall vollständig, außer bei der Anfangs- und der Schlußnote.

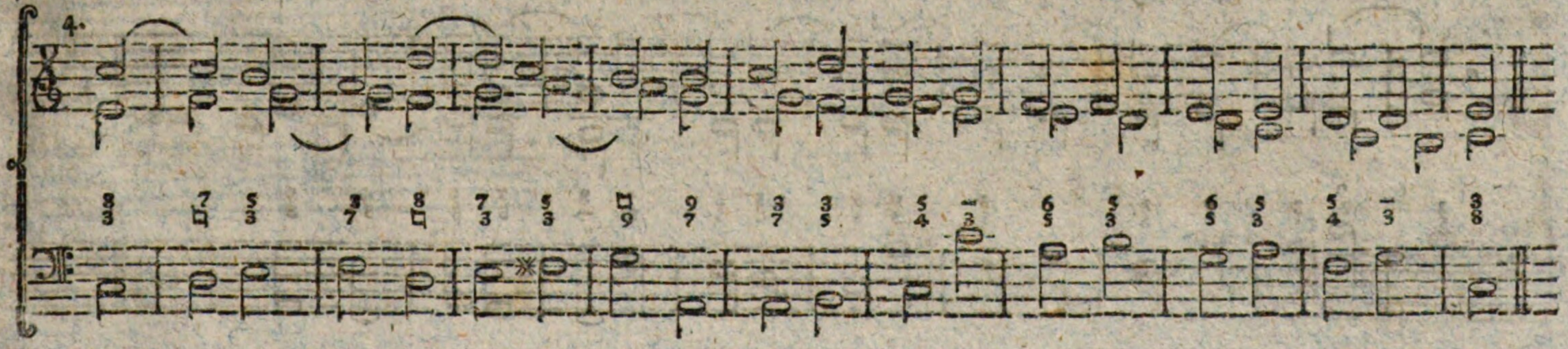
2. Wenn man den Baß als Subjekt annimmt, so werden die kontrapunktierenden Oberstimmen wie bei 2 gestellt.

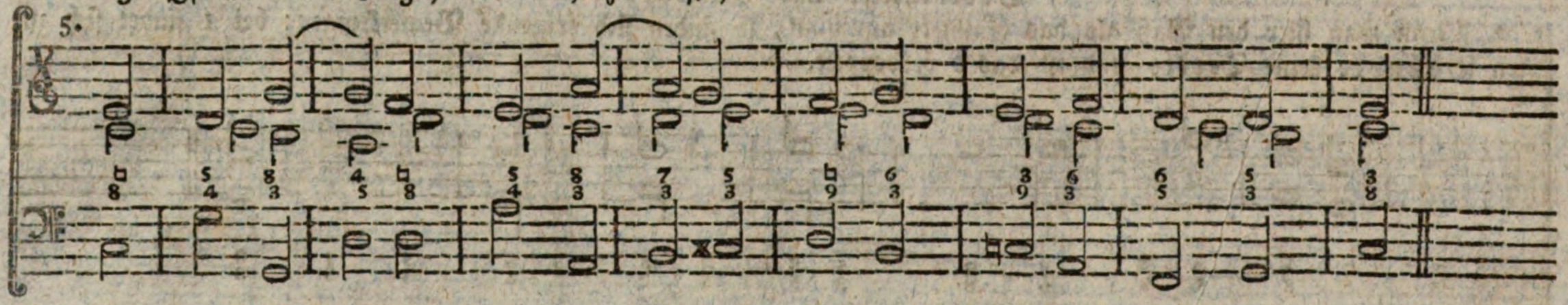
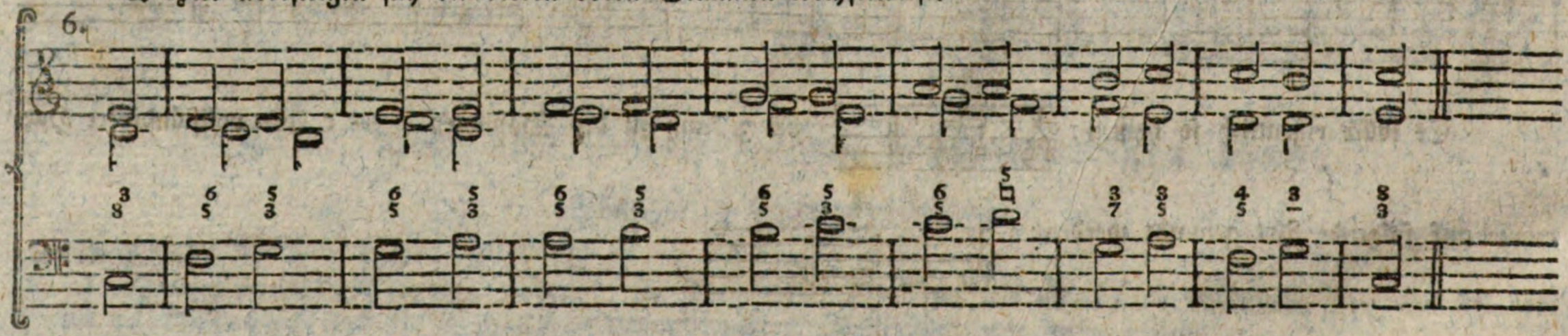
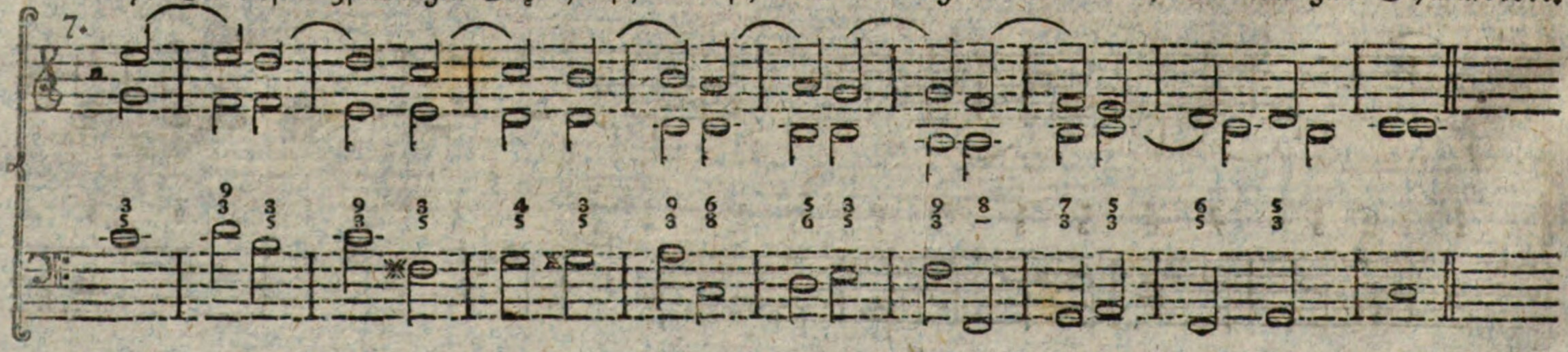
1.

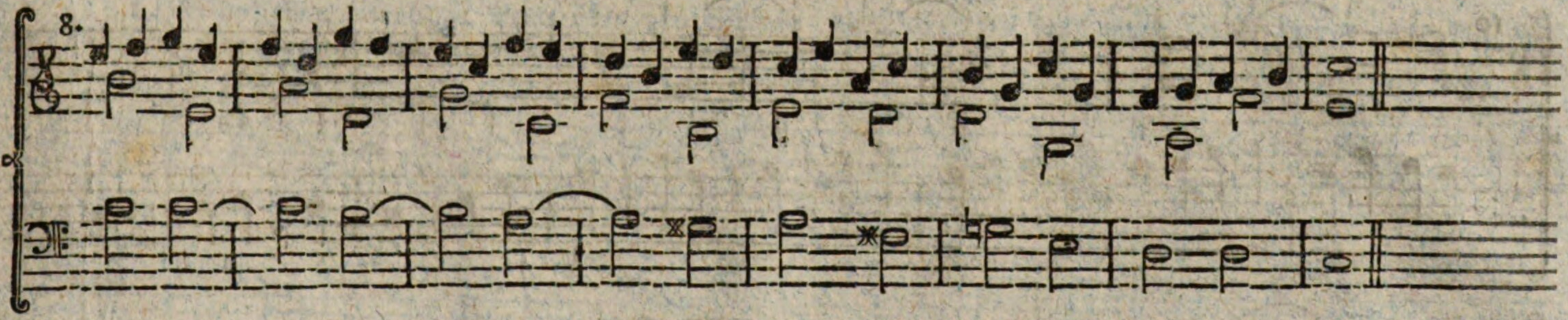
2.

Dreiklänge und Sextakkorde.

3. Wenn man hier den Baß als das Subjekt annimmt, so finden sich folgende Bemerkungen: bei 1 findet sich zur 2ten Baßnote keine Tertie und ist das f verdoppelt.

Es sollte eigentlich so heißen: bei 3 kann zu den Baßnoten e — c eine vollständigere Harmonie auf folgende Art gemacht werden: 

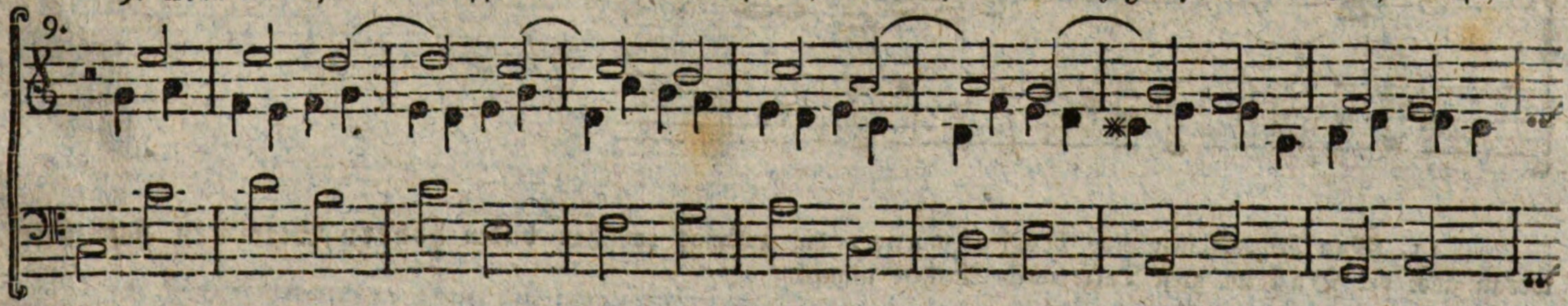
4. Man bemerkt hier synkopierende Septimen, Nonen, eine Undezime oder Quarte; in den letzten Takten synkopierende Quint-Sextenakkorde ꝛc.

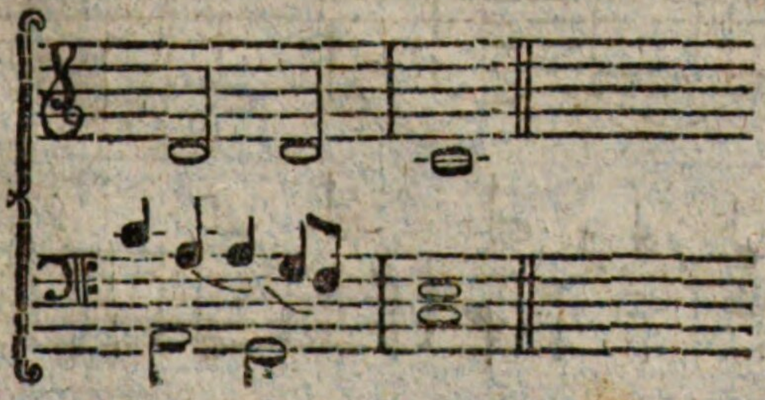


5. Ist aus dem Vorgehendem leicht zu verstehen.

6. Hier übersteigen sich die beiden obern Stimmen wechselweise.

7. Bei diesem 3stimmigen Satze herrscht eine schöne Ordnung im Metrum, und eine gute Symmetrie.

8. Hier ist die Oberstimme figurirt, und der Baß das Subjekt.

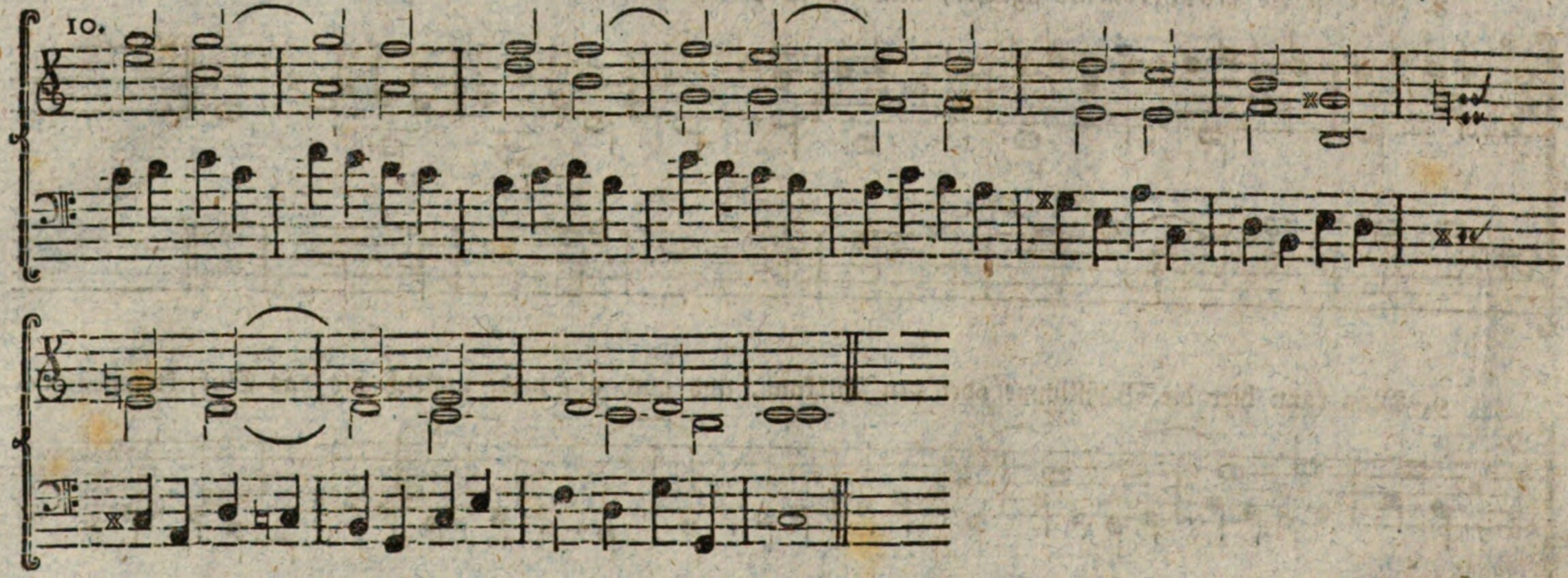


9. Man kann hier die Baßstimme oder den Diskant, und auch alle beide zugleich als das Subjekt ansehen.

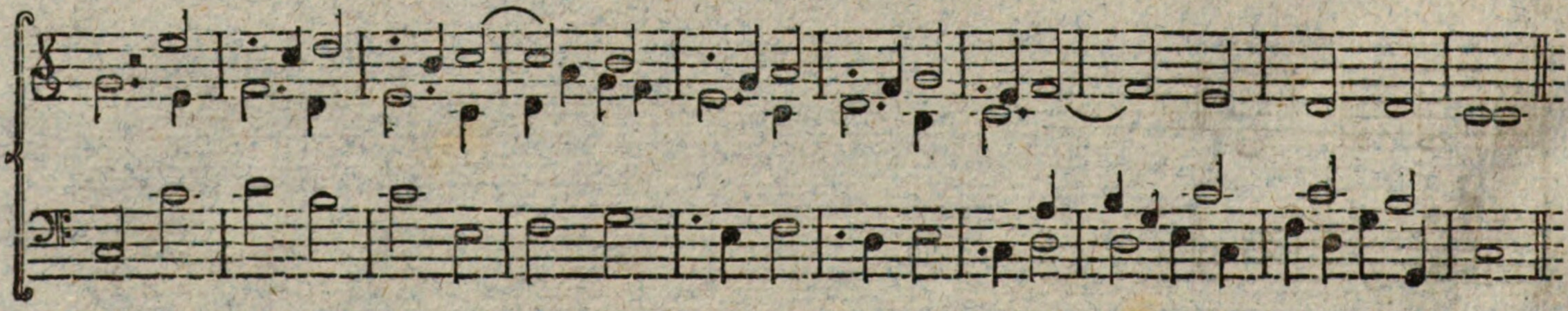




10. Man kann die Ober- oder Mittelstimme, oder alle beide zugleich als das Subjekt annehmen.

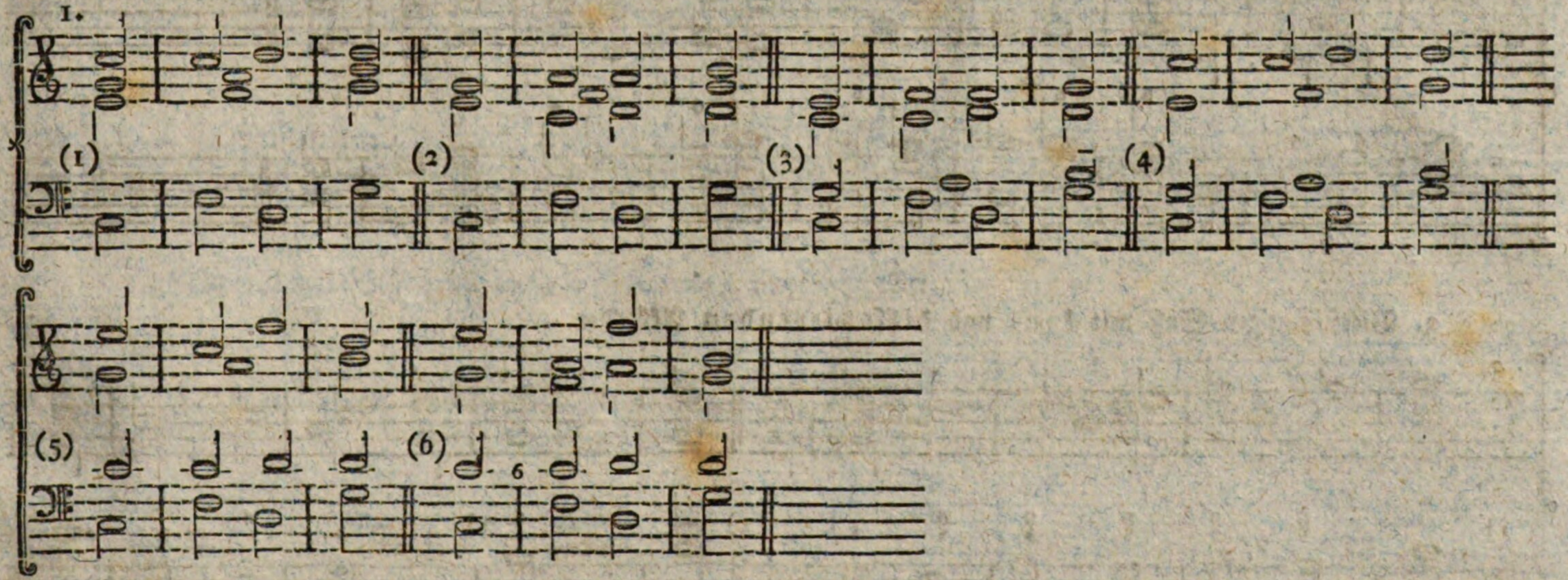


11. Man bemerkt hier eine Nachahmung, die anfangs zwischen beiden höhern Stimmen statt findet, woran aber der Baß im 5ten Takte auch Antheil nimmt.

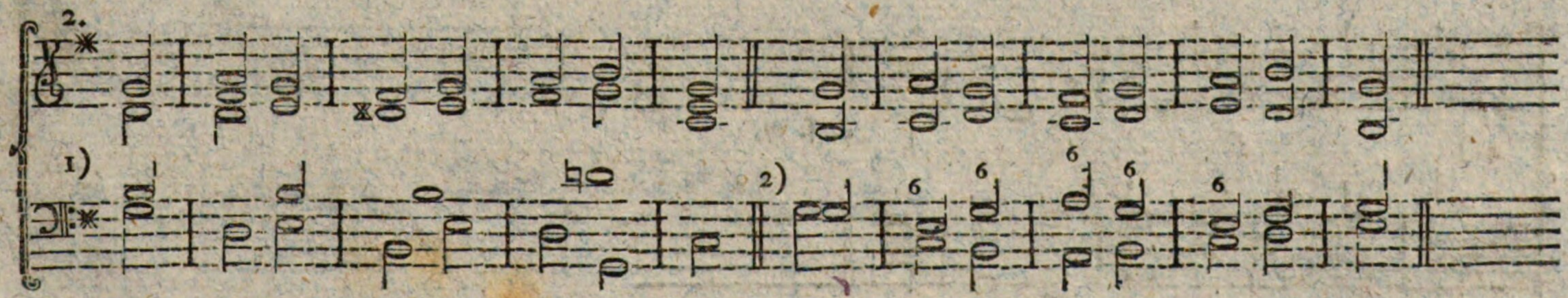


Von dem vierstimmigen Satze. *

1. Wir haben hier 6erlei Arten über ein Subjekt im Basse, wie man durch die Gegenbewegung den harmonischen Dreiklang darstellen könne, ohne in einen Fehler zu gerathen.

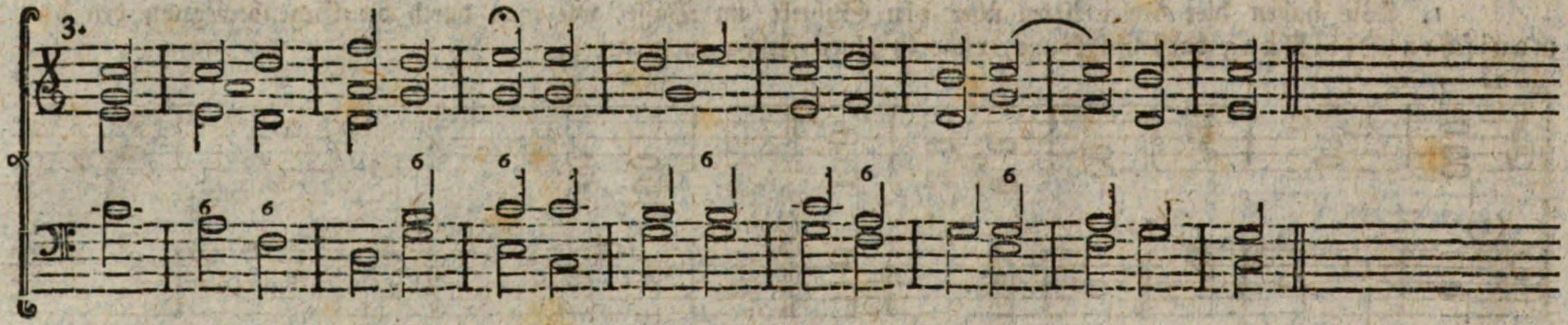


2. Vierstimmiger Satz mit harmonischen 1) Dreiklängen, 2) mit Sexten vermischt. Das Subjekt ist im Diskant.

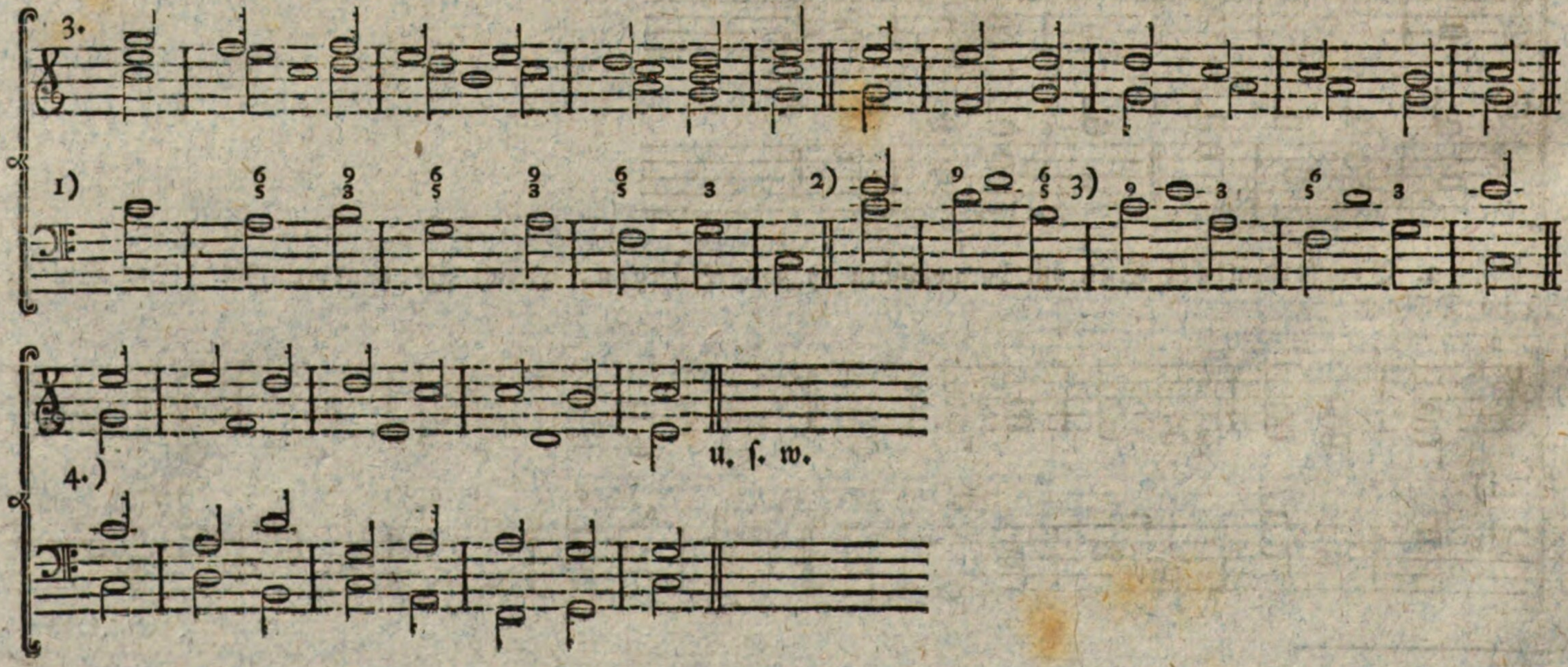


* Da wir die Akkorde der harmonischen Dreiklänge im 4stimmigen Satze schon im ersten Theile des Generalbasses angezeigt haben, so wollen wir hier gleich weiter fortschreiten.

3. Mit harmonischen Dreiklängen und Sexten.

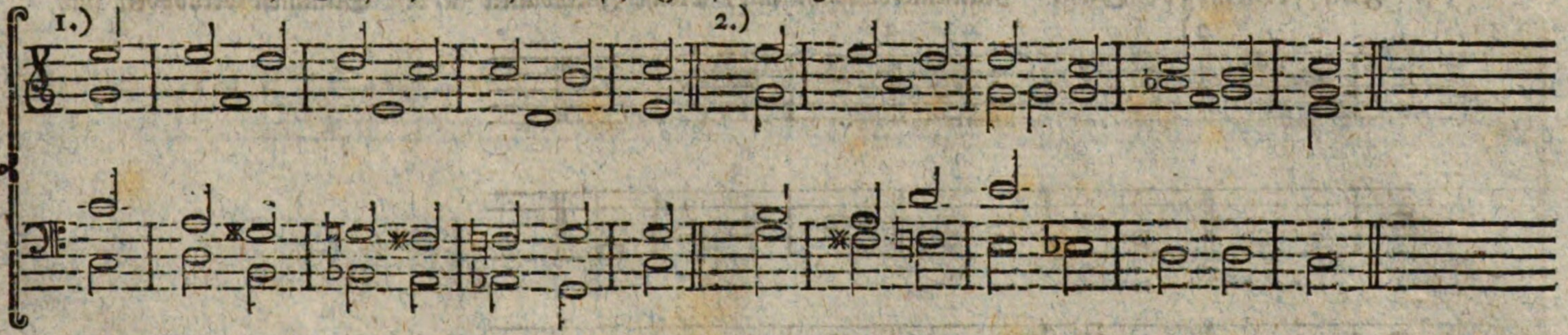


3. Vierstimmiger Satz mit kon- und dissonierenden Akkorden.



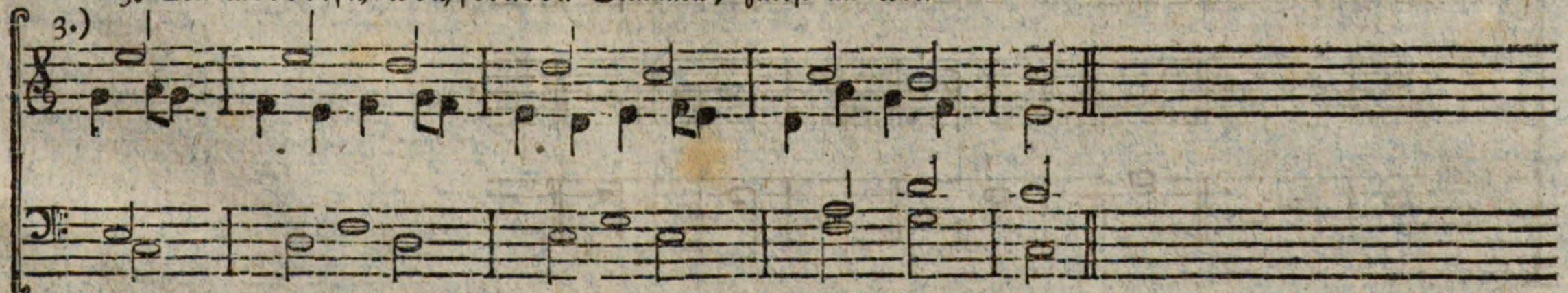
Das nämliche Subjekt, wo chromatische Fortschreitungen vorkommen.

1.) 2.)



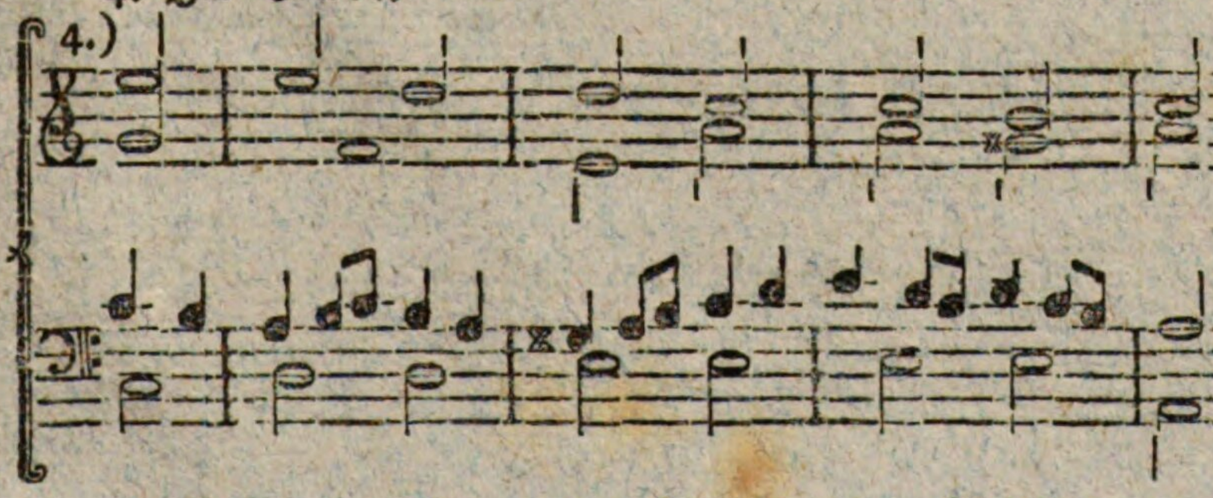
3. Mit melodisch-wechselnden Stimmen, zuerst im Alt.

3.)



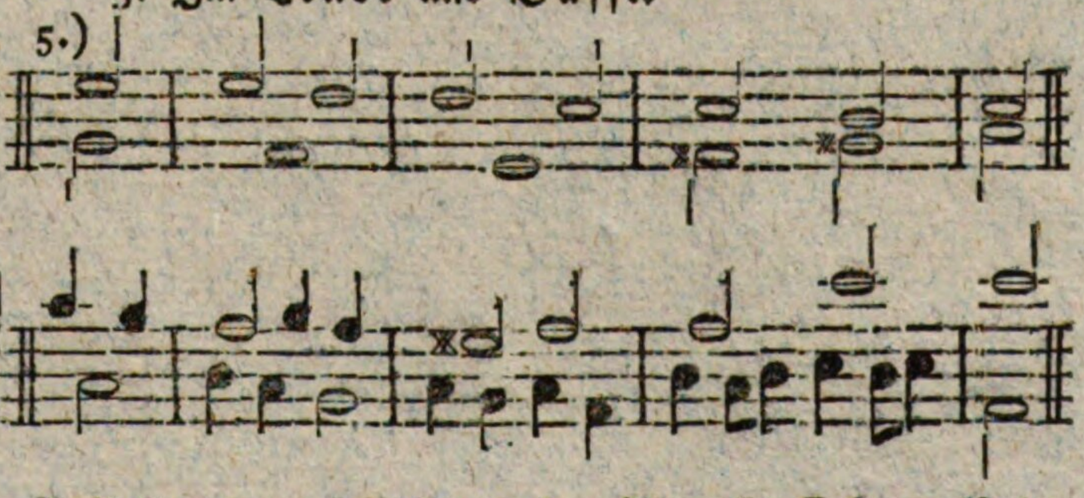
4. Im Tenor.

4.)



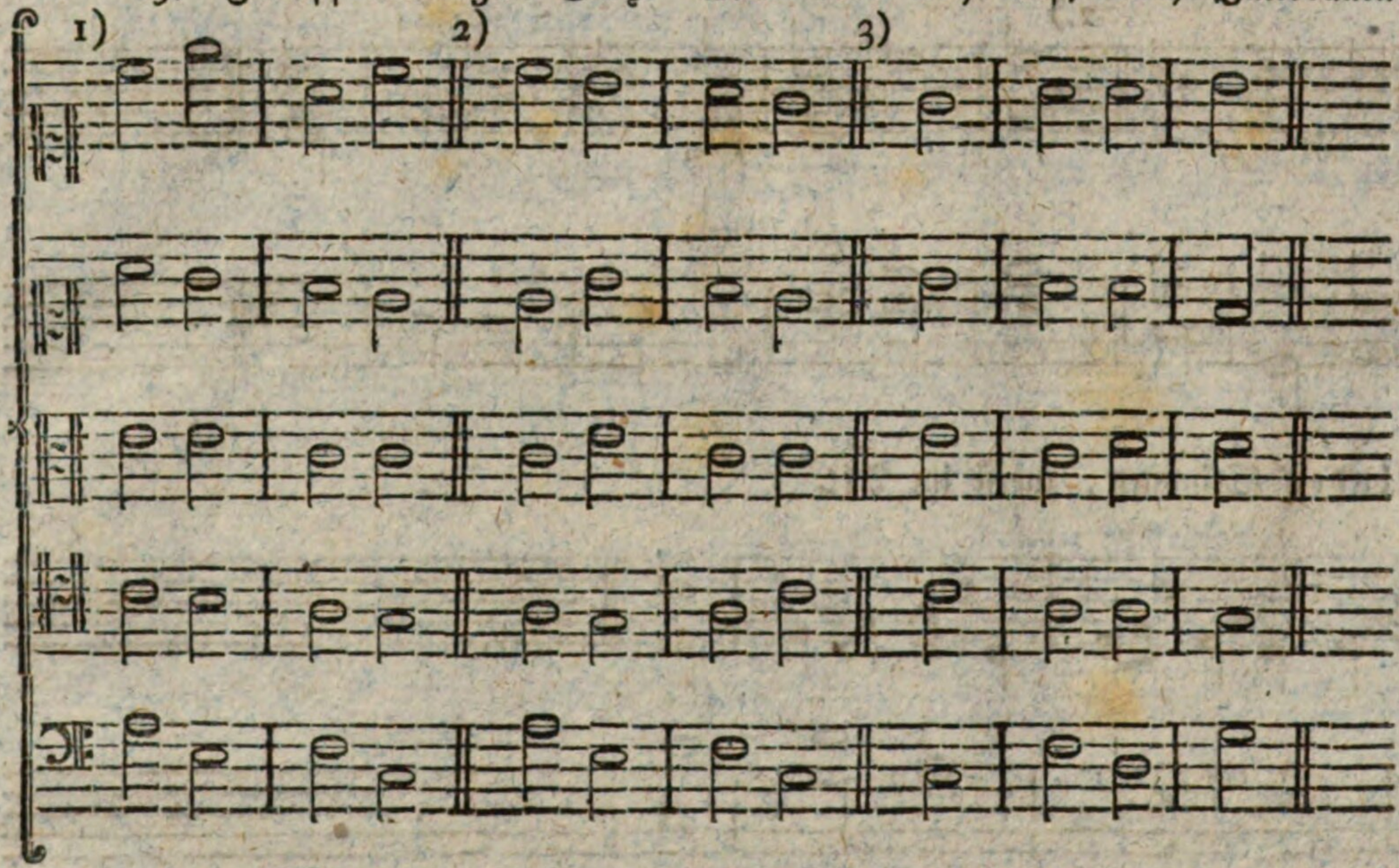
5. Im Tenor und Basse.

5.)

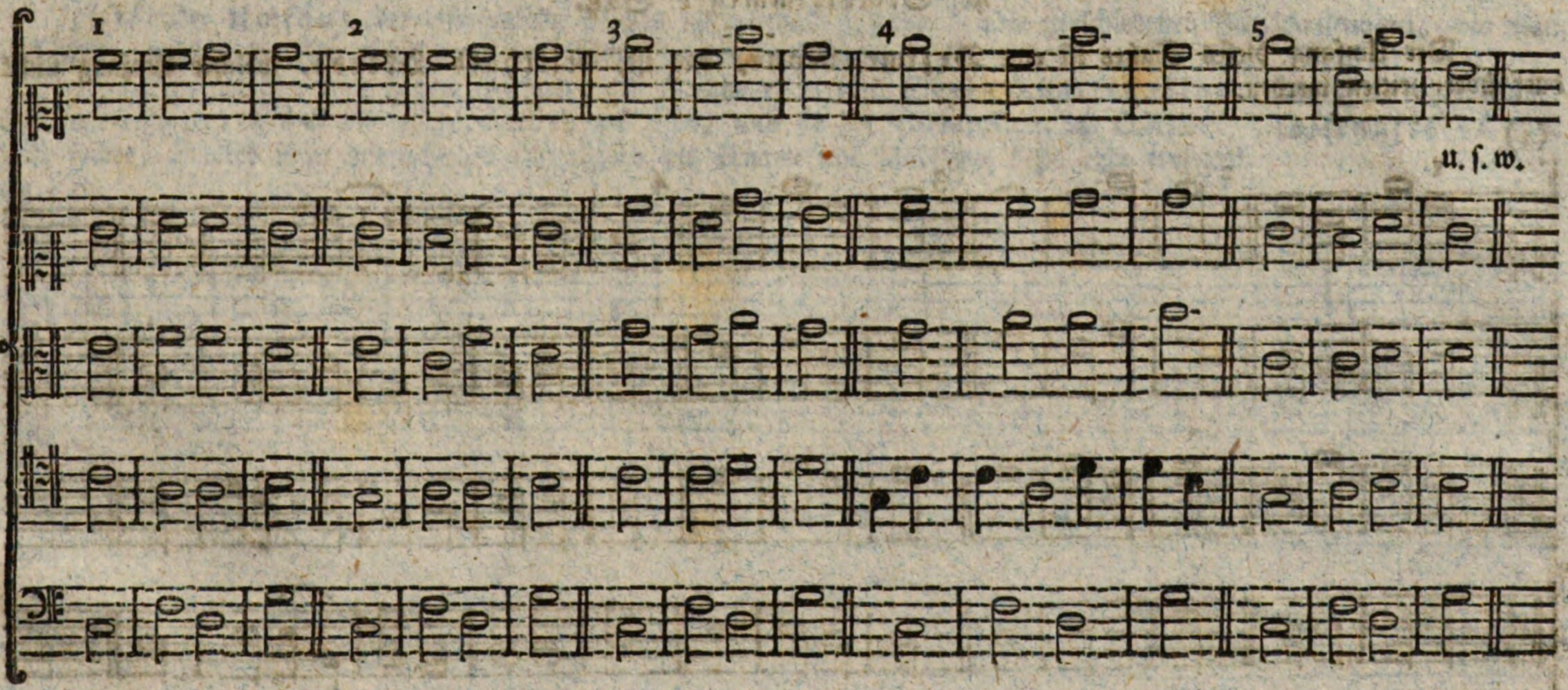


Daß alle diese, und noch mehr andere Beispiele zum Präludiren auf der Orgel sowohl, als Erkenntniß des 4stimmigen Satzes Erläuterung geben, wird wohl jeder einsehen.

3. Fünfstimmiger Satz. Man merke wohl auf, welche Intervallen in den Stimmen verdoppelt sind.



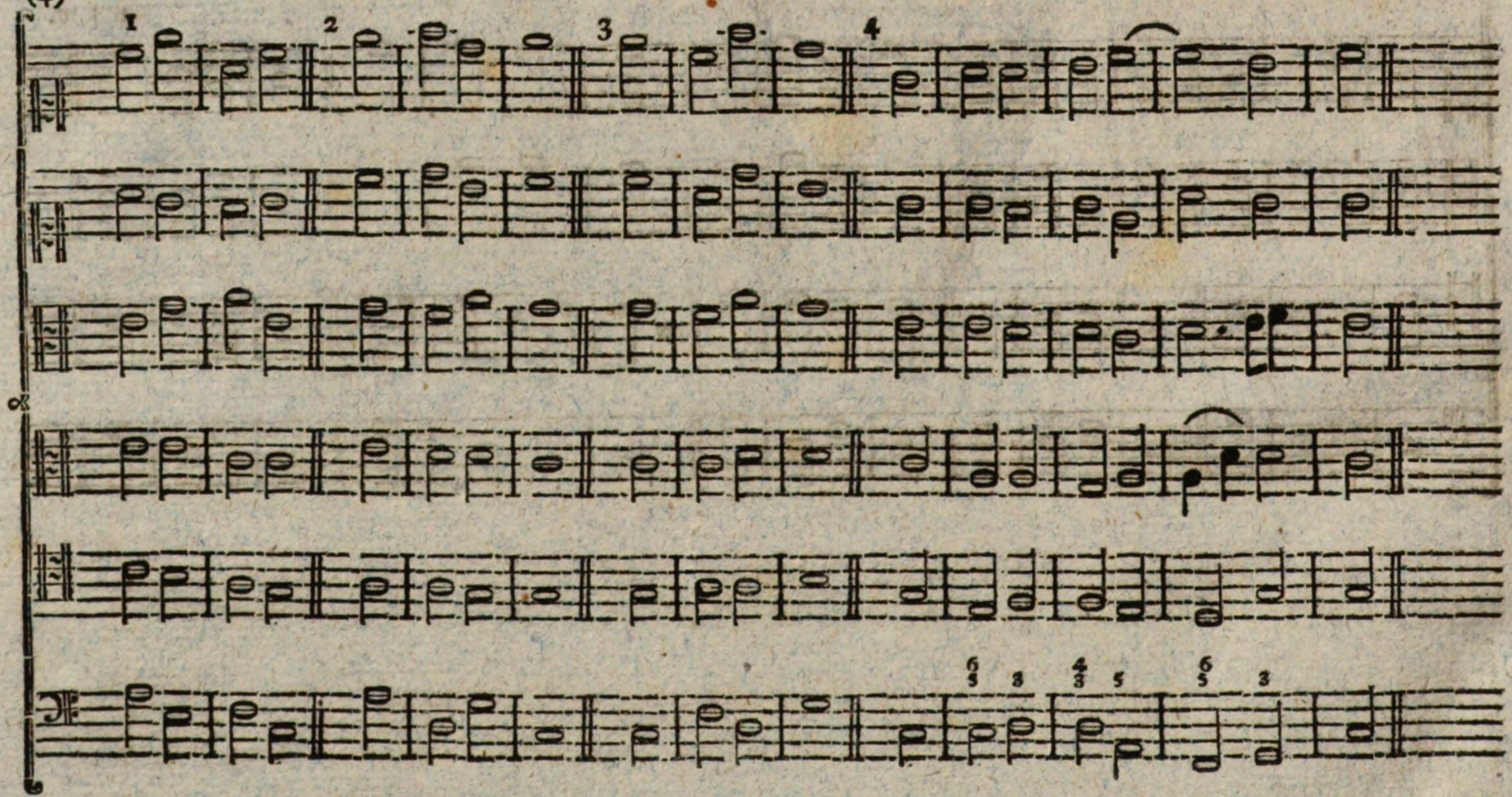
Wir haben hier über ein Subjekt fünf Veränderungen.



4. Sechsstimmiger Satz.

Der Umfang dieses Satzes ist eine Dezime, None, das ist, drittehalb Oktave, welcher Umfang nicht darf überschritten werden.

(4)

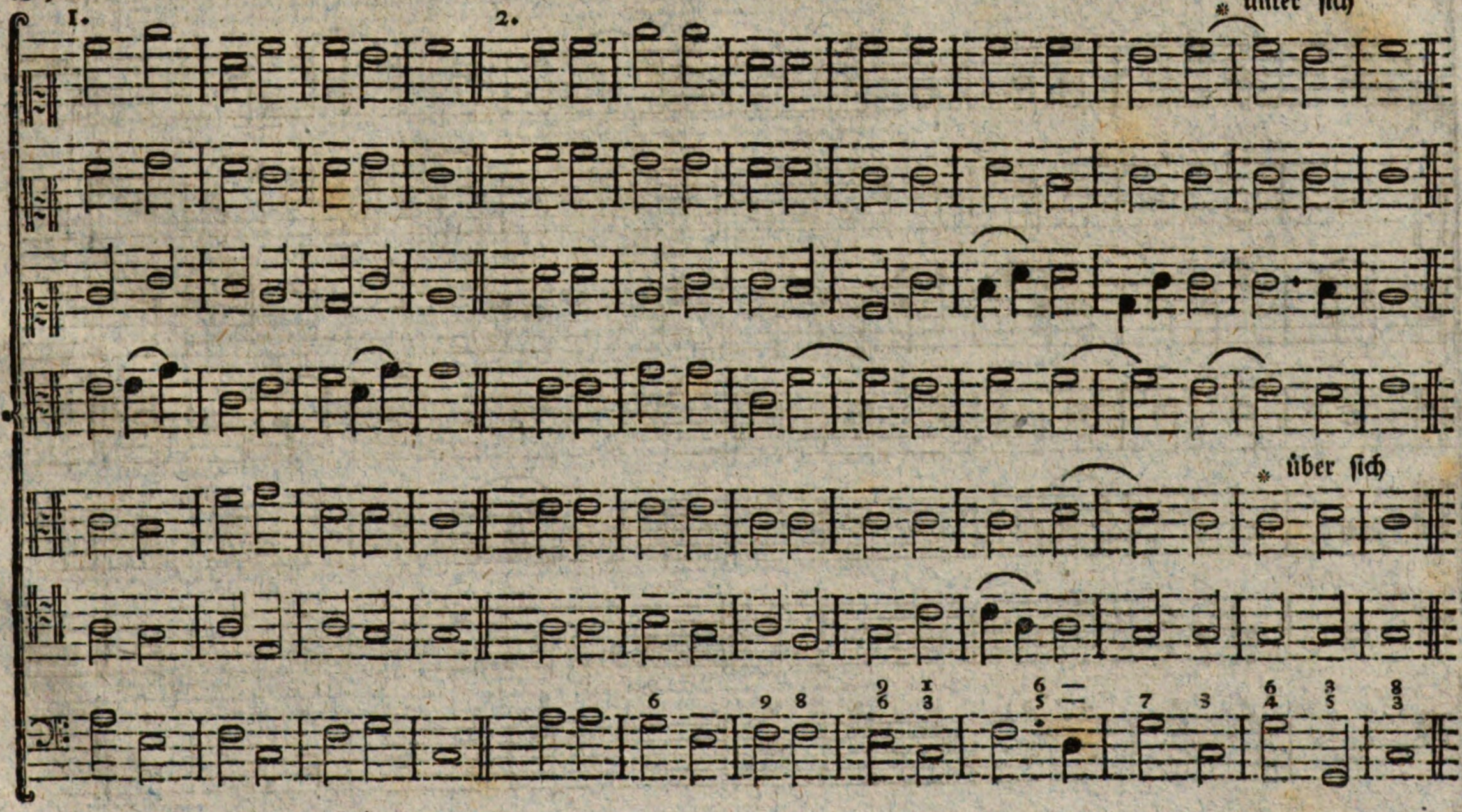


5. Siebenstimmiger Satz.

1. Der Umfang des 7stimmigen Satzes ist dritthalb Oktave. Die verschiedenen Fortschreitungen, die man gebraucht, machen die Verwechslungen der Mittelstimmen nothwendig.

2. Es ist hier die Verdopplung der Quarte c in dem Sext-Quartenakkorde am Ende zu bemerken, wo eine unter und die andere über sich geht, und da die Verdopplung im Quint-Quartenakkorde nicht statt findet, so wird man dadurch den Unterschied der Quarte und Undezime desto eher einsehen.

(5.)

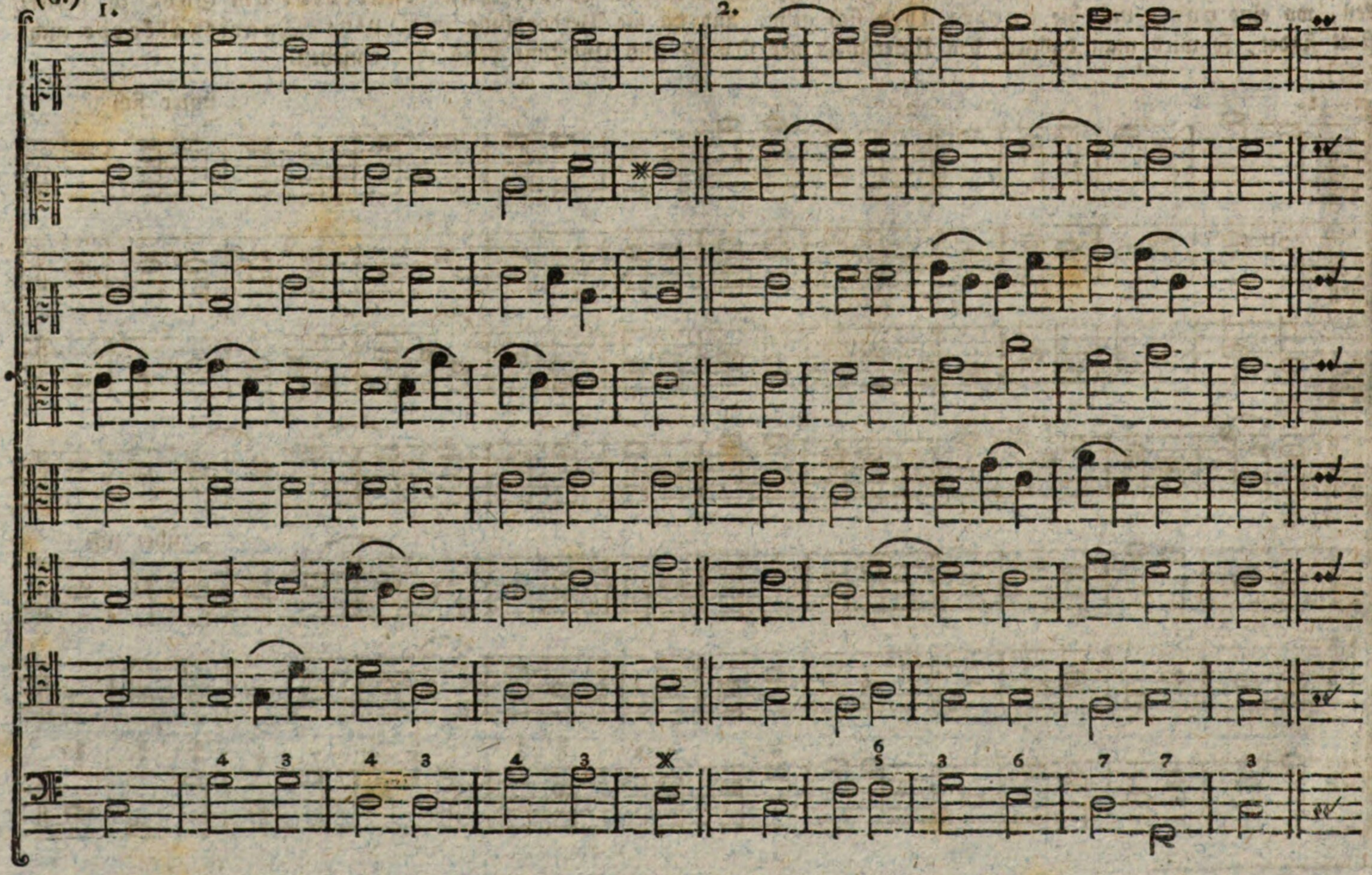


* Diese beide Quarten liegen schon in der Hand.

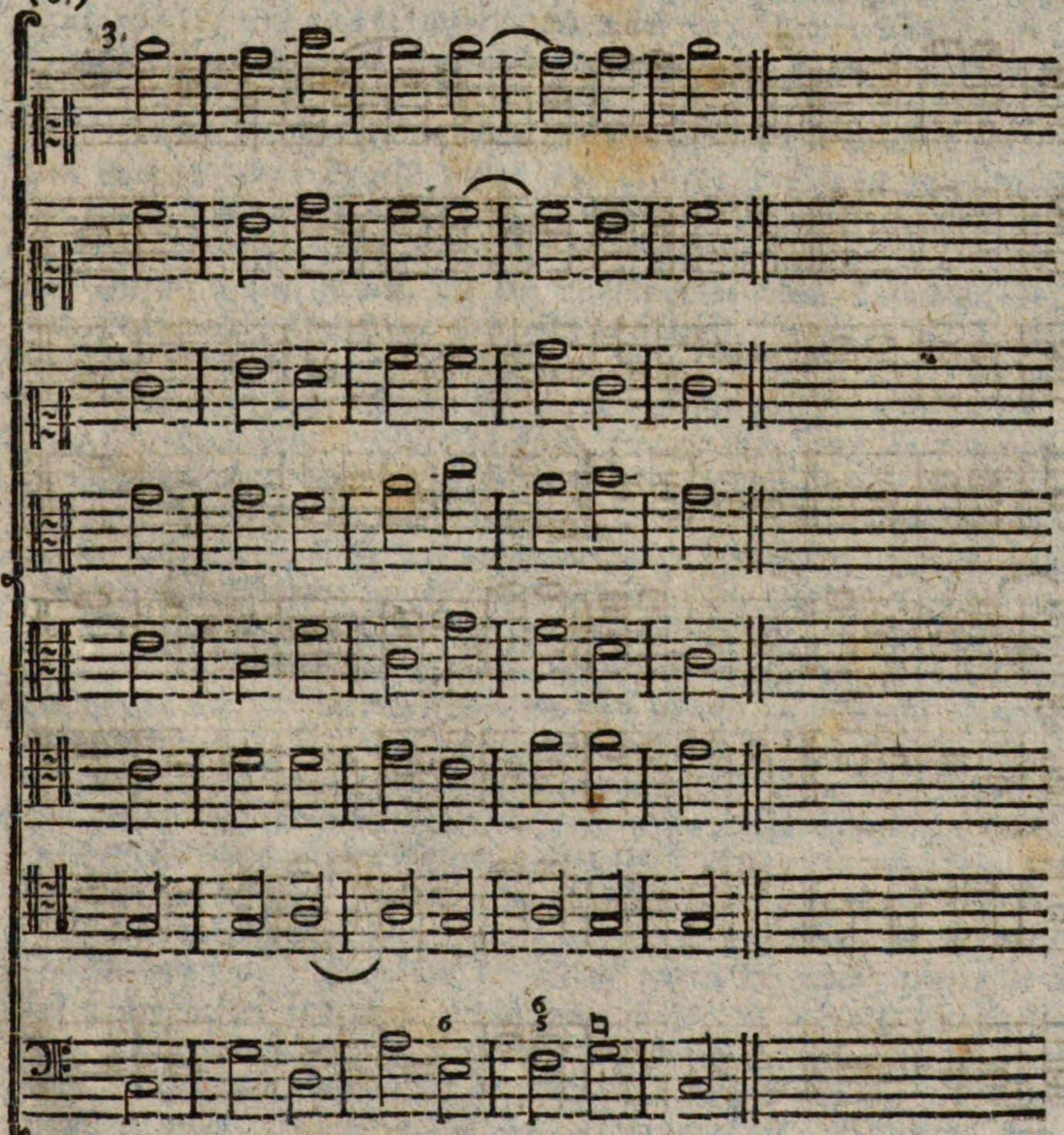
6. Achtstimmiger Satz.

Der Umfang des 8stimmigen Satzes kann sich bis an drei Oktaven erstrecken, aber nicht leicht darüber.

(6.)



(6.)



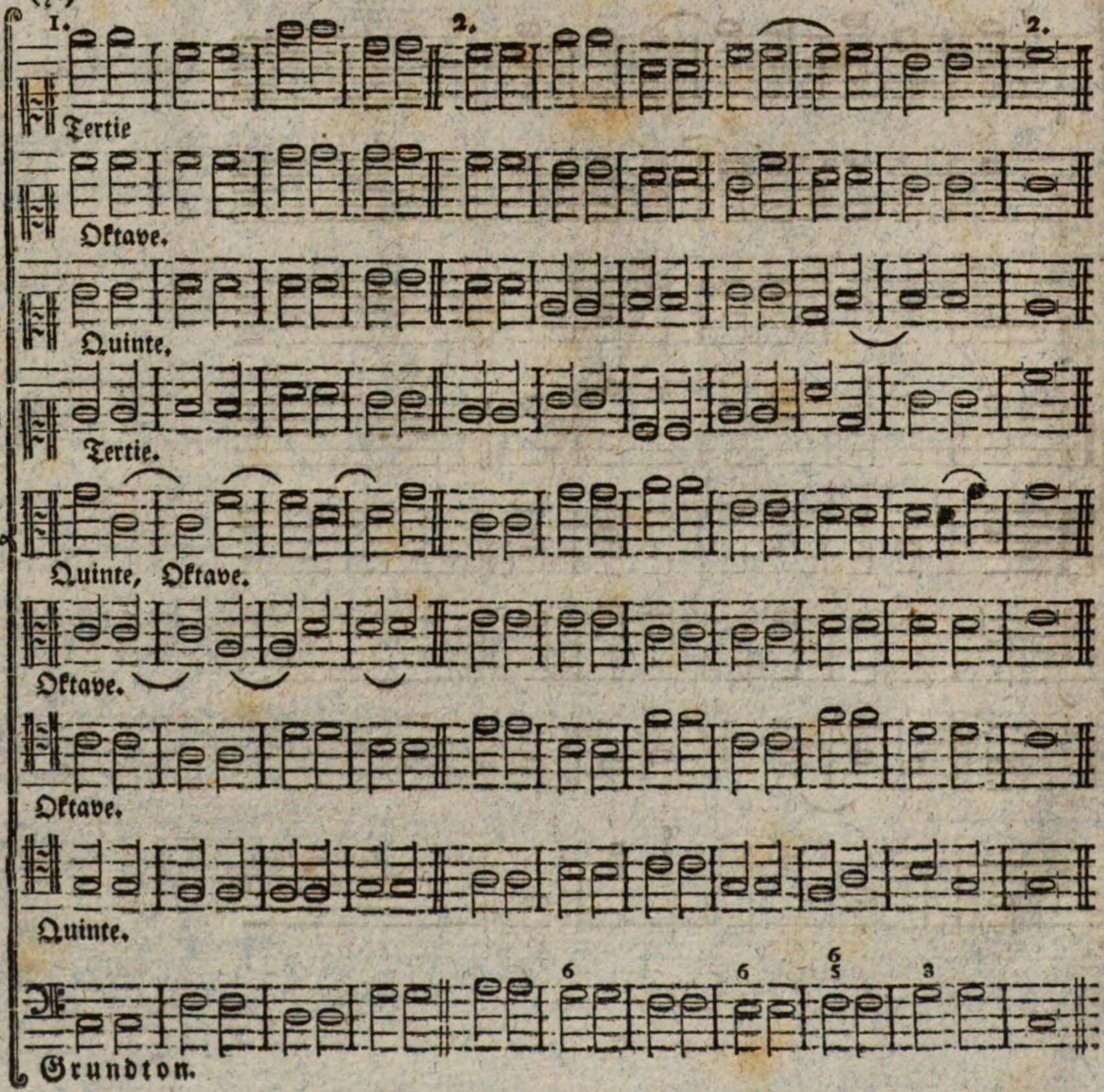
7. Neunstimmiger Satz. (7.)

Der 9stimmige Satz hat den nämlichen Umfang wie der 8stimmige. Nur zur Noth kann selber $3\frac{1}{2}$ Oktav einnehmen.

Die Tertie ist zweimal,

Die Oktave dreimal,

Die Quinte dreimal verdoppelt.

Der Satz ist daher mit dem Grundtone C 9stimmig.

Aus diesen Darstellungen der vielstimmigen Sätze kann sich jeder Anfänger so ziemlich auskennen, welche Intervalle am schiklichsten und nach der Regel dürfen verdoppelt werden. Wer fleißig seyn will, der bemühe sich alle doppelte Intervalle zu suchen, und sie zu bezeichnen.

Daß die kontrapunktische Musik für die Kirchengesänge die erhabenste und feierlichste ist, wenn sie von einer gehörigen Anzahl guter und richtiger Sänger vorgetragen wird, ist nicht in Abrede zu stellen, daß aber ein solcher Gesang bei dem fortschreitenden guten Geschmacke in der Musik für immer anwendbar, und die Instrumentalmusik aus der Kirche zu verbannen sey, bin ich mit so Manchem nicht verstanden. Unabgesehen davon, daß wir bei unsern Zeiten, wo alle Musikschulen durch Aufhebung der Klöster und Seminarien im schlechtesten Zustande sind, nur wenige brauchbare und richtige Sänger zählen, so hat der kontrapunktische Gesang so manches eckelhaftes, das den Ohren der angewöhnten Instrumentalmusik widrig ist. Im sechszehnten und noch im siebenzehnten Jahrhunderte war es eine förmliche Wuth, die Kirchengesänge mit recht künstlichen kontrapunktischen kanonischen Nachahmungen und Fugen zu überladen. „Wer es weiß, sagt Forkel, daß Fugen, oder fugierte und unfugierte Chöre die Em„pfindungen eines ganzen Volkes ausdrücken sollen, kann auch leicht den Schluß machen, daß die schwache Be„setzung derselben, mit welcher sie gewöhnlich bei uns aufgeführt werden, dem Begriff von einem ganzen Volke „nicht entspricht, daß sie folglich unter solchen Umständen nicht die ganze Wirkung thun können, die sie ihrer Bestim„mung und Absicht gemäß, thun sollen.“ Es war daher nichts natürlicher, als daß man nach und nach das Leere des Gesanges zu decken und das Gesang zu erhöhen auf die neuerfundenen Instrumenten, und eine sanftere und gefälligere Art den Gesang zu begleiten, verfallen mußte, um so mehr, als diese Manier dem Ohre mehr schmeichelte, als der immer sich verwickelnde, bindende und wieder aufzulößende Kontrapunkt. Da die schweren Baßstimmen ohne Begleitung den Gesang immer mehr abwärts drückten, und dadurch die Temperatur des angefangenen Grundtones weichend machten, so begleitete man den Gesang mit monströsen Bombarden, Trombonen, großen Violonen u. s. w. Die erstern Instrumente, deren ich noch mehrere als Singknabe im Reichsstifte Neresheim sah, waren selbst der Gesundheit des kernhaftesten Mönches schädlich. Als nun am Ende des siebenzehenten Jahrhunderts Archangellus Chorelly in Italien seine Kirchensymphonien herausgab, in Frankreich Senaller, und in Deutschland P. Kaspar Schollenberger Canonicus regularis bei den Wengen in Ulm, die Violinmusik einführten, fand sie allenthalben Beifall und Nachahmung. Diese Art der Musik erhielt sich auch, trotz aller Widersprüche, selbst vom päbstlichen Stuhle, bis auf unsere Zeiten, und zählte immer viele große und mächtige Gönner die sie in Schutz nahmen, und dadurch zu jener Höhe ihres Flors, womit sie noch in unsern katholischen Kirchen prangt, oder wenigstens zur Zeit der noch vorhandenen Klöster, Stifter und Seminarien geprangt hat, gebracht haben. Uebrigens soll die Kirchenmusik, sie erscheine in welcher Form sie wolle, den Charakter der Feierlichkeit, Andacht und Anstandes behaupten, und nie in tändelnde Opernmusik ausarten.

§. 12. Von Verdopplung der Intervallen.

Bei den Konsonanzen sind der Einklang oder Prime, die Oktave, Quinte, große und kleine Tertie, kleine und große Sexte die gebräuchlichsten zur Verdopplung.

Unter diesen Intervallen kommt zuerst — die Oktave, dann die Quinte, und drittens die Tertie.

Großer Dreiklang.

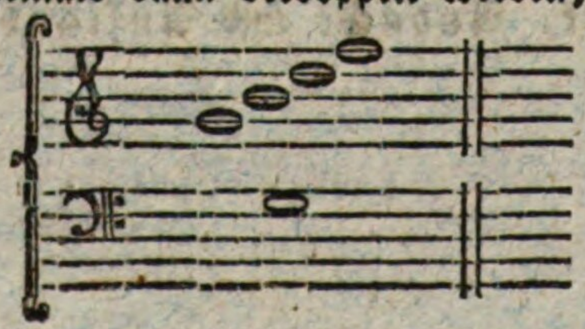
3stimmig.	4stimmig.	5stimmig.	6stimmig.
g	g	g	g
e	e	e	e
—	c	c	c
C	—	g	g
	C	—	e
		C	—
			C

Kleiner Dreiklang.

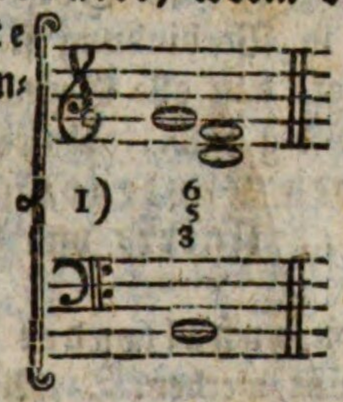
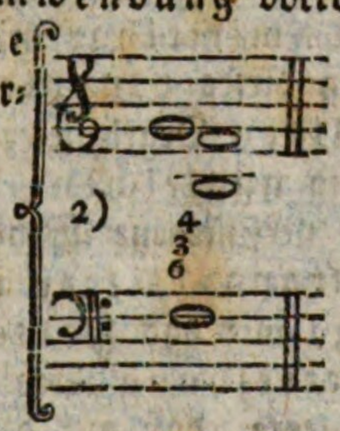
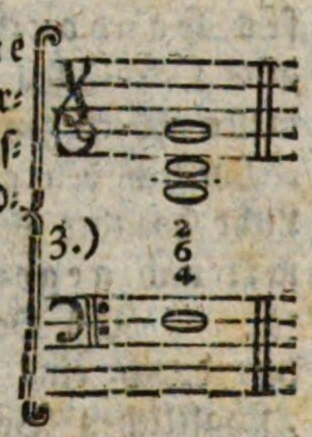
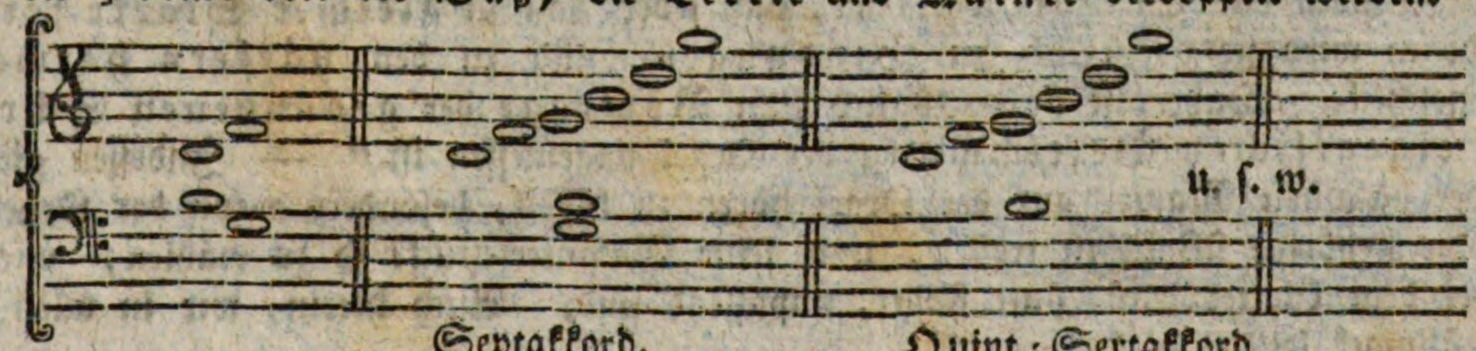
3stimmig.	4stimmig.	5stimmig.	6stimmig.
e	e		
c	c	e	e
—	a	c	a
A	—	a	c
	A	e	a
		—	e
		A	c
			—
			A

Bei Dissonanzen ist zu merken, daß vor allem die Septime weder an sich, noch das Intervall, welches selbe bei der Umwendung vorstellt jemals kann verdoppelt werden, der Satz mag so vielstimmig seyn, als er wolle.

Der Septimensatz:

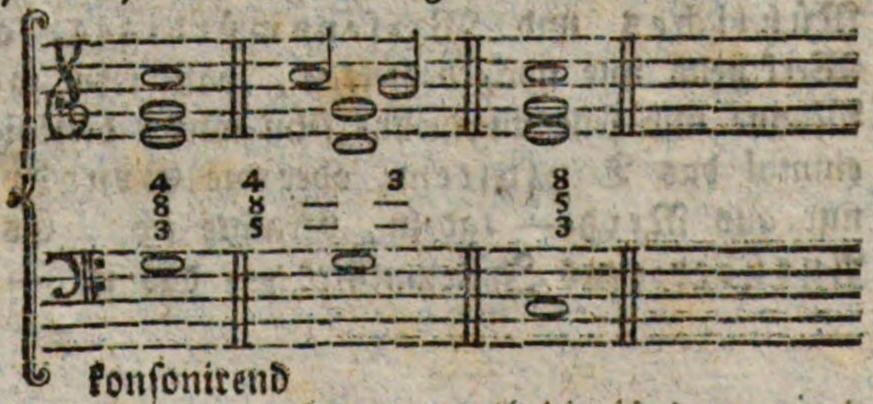


Die Intervalle, worin die Septime bei der Umwendung vorkommen, sind folgende:

1) Die Quinte im Sext-Quintenakkord.

2) Die Tertie im Terz-Quartenakkord.

3) Die Prime oder die Unterstimme des Basses im Sekund-Akkord.

Dafür kann die Prime oder der Baß, die Tertie und Quinte verdoppelt werden.

Septakkord. Quint-Sextakkord.

So kann auch die Terzdezime, Undezime und None nicht verdoppelt werden. — Bei den Dissonanzen kann

1) die falsche Quinte — quinta minor,
2) die übermäßige Quarte — quarta superflua,
3) die übermäßige Tertie — tertia superflua,
4) die Pseudodissonanz der Quarte verdoppelt werden. — Eine Pseudodissonanz ist, wenn ein Intervall, das an sich konsonirend ist, durch Verbindung mit einem andern Intervalle dissonirt. z. B.: Quart-Quint. Die Quarte ist gegen ihren Grundton konsonirend, durch Verbindung mit der Quinte aber wird sie dissonirend und muß sich eine Stufe abwärts auflösen.



konsonirend

Auch die Sekunde, wessen Gattung sie immer seyn mag, kann man hieher rechnen, weil die Unter- und nicht die Oberstimme die Dissonanz enthält. Doch ist dabei zu merken, wenn die Verdopplungen gegen den Baß oder zwischen den Ober- und Mittelstimmen geschehen, so müßen diese doppelte Dissonanzen, wie bei den doppelten Konsonanzen, jede einen andern Weg gehen.

Da ich keine Regeln zur Erlernung der Komposition, sondern nur solche Gegenstände in dieses Handbuch aufnehmen wollte, die unmittelbar mit dem Generalbasse in Verbindung stehen, um dadurch gute Organisten zu bilden, so will ich nun dieses Supplement schließen; überzeugt, daß alle Gegenstände, die ich für dieses Werk gewählt habe, für einen soliden Orgelspieler sehr nützlich, ja nothwendig sind. Unter diese Gegenstände rechne ich den einfachen, gleichen und ungleichen, kon- und dissonirenden Kontrapunkt, der ein helles Licht darüber verbreitet, wie man durch verschiedene Wendungen, die die Ober-, Unter- und Mittelstimmen mit und gegeneinander haben, kontrapunktieren und präludieren könne.

Die Orgel ist kein Klingklang, wie das Fortepiano, ihr Ton ist von anhaltender Dauer, er kann nur durch eine geregelte Aneinanderreihung dem Zuhörer angenehm gemacht werden. „Außer dem gemeinschaftlichen Vortheile aller Klavierinstrumente, daß auf denselben Melodie und Harmonie vereinigt ausgeübt werden „können, besitzt die Orgel noch das Eigenthümliche, daß jeder Ton in gleicher Stärke fortklingend erhalten „werden kann. Dadurch wird sie vorzüglich zu Bindungen, und zu den stärkern harmonischen Verwik„lungen der Töne geschickt. Daher ist sie vorzüglich zum Vortrage der gebundenen Schreibart geeignet, die „auch dem Orte der eigentlichen Bestimmung der Orgel angemessen ist." — Indessen giebt es auch Gelegen„heit genug, sich in der galanten Manier auf der Orgel hören zu lassen, besonders wenn der Orgelspieler geschickt ist in Ziehung der Register die gehörige Wahl zu treffen, und seine Galanteriestücke so zu wählen, wie selbe dem Gegenstande, der gerade bei dem Gottesdienste statt findet, anpassend sind. Auch hierin, wie in allen ästhetrschen Künsten, muß ihn der gute Geschmack leiten.

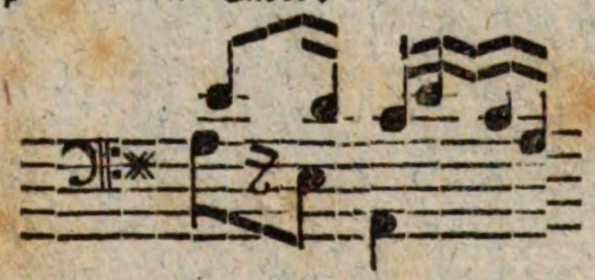
„Der Geschmack, sagt Sulzer, ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen, das Schöne zu empfinden, so „wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, das Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche „Gefühl, die Fähigkeit, das Gute zu fühlen." Der Orgelspieler darf daher bei einem andächtigen, erhabenen Gegenstande, der bei dem Gottesdienste vorkömmt, keine tändelnde Faseleien vortragen, wenn er die Regeln des guten Geschmacks nicht beleidigen will. Er muß sein Spiel so einrichten, daß der Zuhörer das Wahre, das Vollkommene und Richtige, das zu diesem Gegenstand paßt, einsehe und begreife.

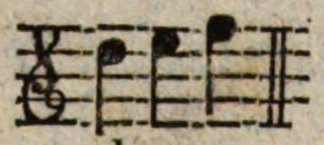
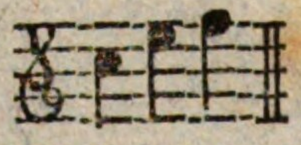
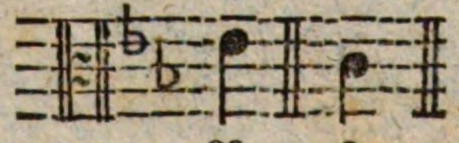
In der Ueberzeugung, daß ich in diesem Supplemente, euch, meine lieben Schullehrer, viel Gutes, Nützliches und Wissenswürdiges, an das ihr bisher nie gedacht, gesagt habe, will ich am Schlusse dieses Werkchens nur noch bemerken, daß jede wohlgemeinte Rüge, jeder Tadel von einem wissenschaftlich gebildeten Manne mir sehr angenehm seyn wird; diejenigen aber, die sich auf ihre Kunst sehr viel einbilden, obwohl sie oft nicht einmal das Tonsystem, oder die Grundprinzipien der Tonsetzkunst verstehen, und doch sehr gerne — freilich nur aus Neid — tadeln, verachte ich. Es ist leichter zu tadeln, als besser zu machen, und der beste praktische Ausüber eines Instrumentes — das ist — der größte Virtuos ist oft der schlechteste Theoretiker.

Verbesserung einiger Fehler die noch im ersten Bande sind:

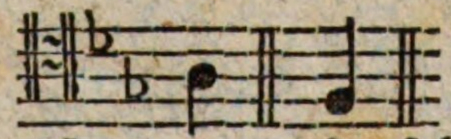
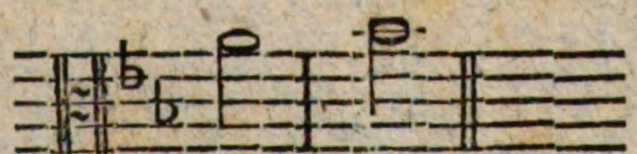
Seite 30 muß es heißen:

Harmonie

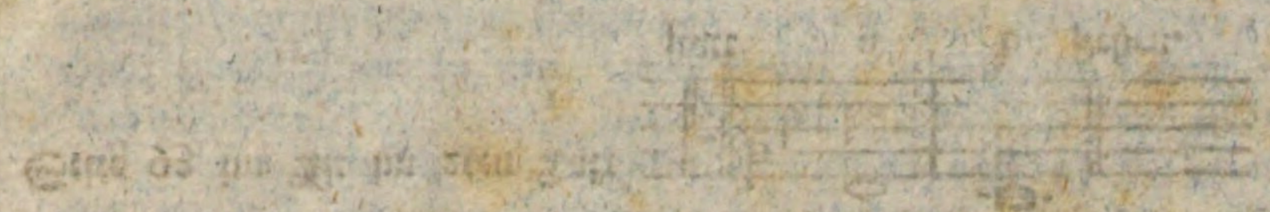
beim Baß im 6ten Takte:

Seite 44 statt Sekund : Quind — Sekund : Quintakkord.

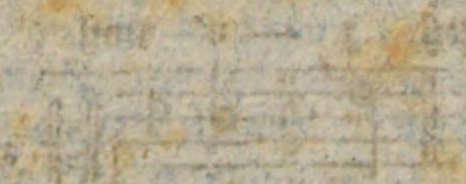
Seite 82 in der Tab. VI. muß bei dem 2ten Klarinett im dritten Takt statt
d

so heißen:
c

Seite 91 in der Altstimme muß in der 6ten Linie im 15ten Takte statt dem 
es c

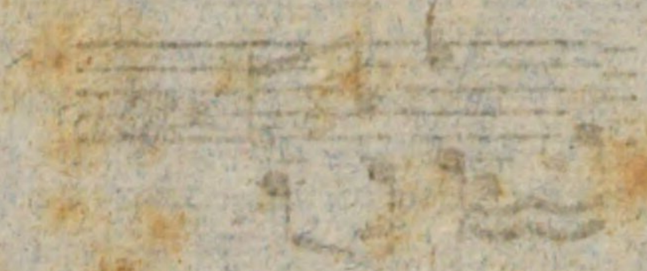
stehen.

Seite 92 in der 2ten Linie im Tenor im 7ten Takte
statt a — f stehen.

Seite 93 im Alt im 2ten Takt 
statt a b stehen.

Seite 95, Zeile 20: ehe sie die Buchstaben kennen — und nicht können.







BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bühler, Franz,

Supplement zu der kurzen theoretisch-praktischen Anleitung zum Generalbaß spielen durch Beispiele erläutert ein Handbuch für Schullehrer

Augsburg 1822

4 Mus.th. 225#Beibd.1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10990021-9